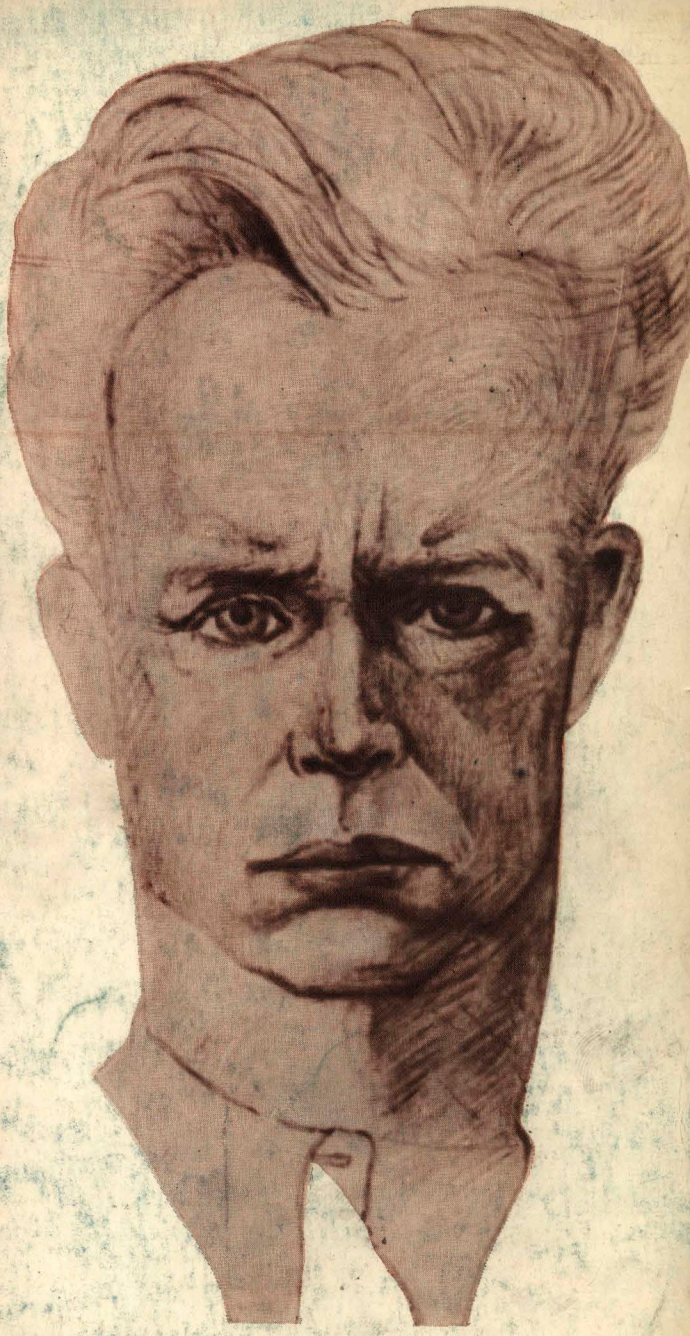
ISSN 0130—6405

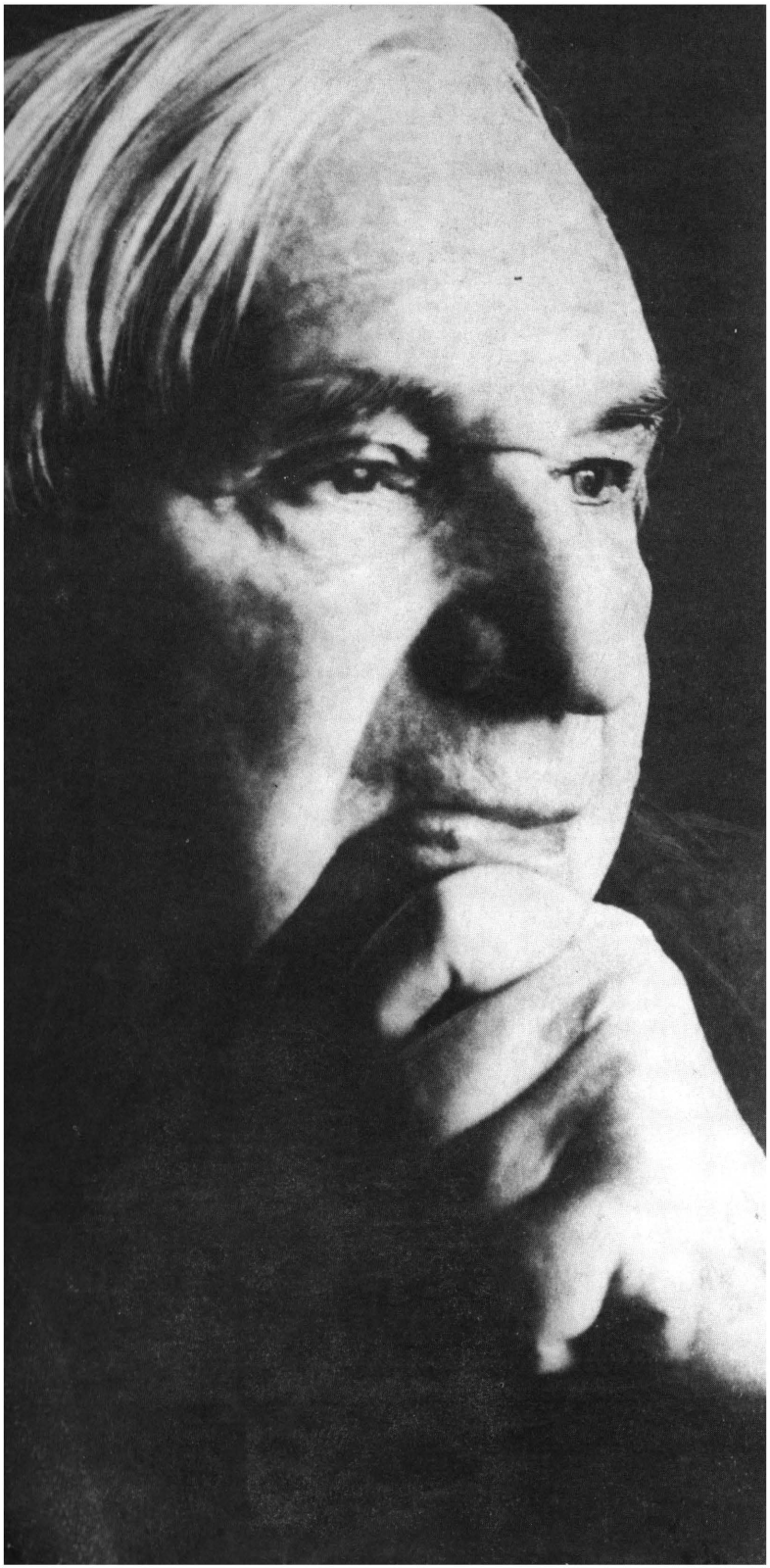
Искусство КИНО

9 1984



Я люблю свой народ, понимаю, что моя личная жизнь имеет смысл постольку, поскольку она направлена к служению народу.

А. Довженко



Поздравляем с 85-летием ГАБРИЛОВИЧА ЕВГЕНИЯ ИОСИФОВИЧА, кинодраматурга, Героя Социалистического Труда, лауреата Государственных премий СССР, заслуженного деятеля искусств РСФСР, заслуженного деятеля искусств Литовской ССР

Искусство КИНО

9

1984

СОДЕРЖАНИЕ

Современность и экран

3

Р. ИБРАГИМБЕКОВ — Часть материка

Кинематограф 80-х. Дневник

Разборы и размышления

11

В. ШИРОКИЙ — Движение темы — эволюция жанра

19

Л. АННИНСКИЙ — Через порог

29

Б. БЕРМАН — ...Из городского фольклора

37

А. АРОНОВ — Маленькие секреты больших «тайн»

42

М. ЯМПОЛЬСКИЙ — От эпоса к гротеску

Беседы за рабочим столом

49

МИХАИЛ УЛЬЯНОВ — НЕЯ ЗОРКАЯ — Актерская профессия: творчество и ремесло

Традиции, уходящие в завтра

К 90-летию со дня рождения А. П. Довженко

62

Художник, опередивший время

64

ВЛАДИМИР БАСКАКОВ — Преображающее влияние

68

ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ — Это настоящее искусство

70

МАРАТ ВЛАСОВ — Помнить о звездах!

74

РОМИЛ СОБОЛЕВ — В солдатском строю

84

ЕЛЕНА СЕРГЕЕВА — «Фильм будет полон хороших мыслей, поэзии»

88

«Вы — большой человек большой эпохи»

93

АЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО: «Кино в жизни народа играет огромную роль»

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
МЕДВЕДЕВ А. Н.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КОЗЛОВ Г. Ф.
(зам. гл. редактора)
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУЛЬКИН М. С.
(ответственный секретарь)
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

Лаборатория
97
БОРИС ЗАГРЯЖСКИЙ Муки дебютанта
108
Издано о кинематографе
За рубежом
112
ОЛЬГА РЕЙЗЕН Герой обретает имя
«Звезды» мирового кино
127
АНДРЕЙ ПЛАХОВ Катрин Денев — истинно французская актриса
Зарубежный фильм на нашем экране
135
Р. ПАВЛОВ Каким быть историческому фильму
138
Синерама
Рассказы кинематографистов
144
КОНСТАНТИН ЕРШОВ Рисунки на полях старых конспектов

9
1984

Iskusstvo Kino
Cinema Art

In the number: Reflections by scriptwriter Rustam Ibragimbekov about films on actual social themes (p. 3). Reviews of the films "White Dew" (p. 11), "Both Life And Tears And Life..." (p. 19), "Wolf-hole" (p. 29), "Mystery Of "Thrush Blackbirds" (p. 37), "Big Tyll", "Hell" (p. 42). Filmcritic Neja Zorkaja talks with actor Mikhail Ulyanov about actor problems (p. 49). Materials devoted to the 90-th anniversary of wellknown Soviet film director Alexander Dovzhenko (p. 62). Film director Boris Zagryazhsky talks about heroes of his scientific research films (p. 97). Portraits of Spanish film director Juan Antonio Bardem (p. 112) and French actress Catherine Deneuve (p. 127). Review of Bulgarian film "Khan Asparukh" (p. 135). Cinerama (p. 138). Literary notes by film director Konstantin Yershov about years of education on High film director courses (p. 144).

На 1-й стороне обложки:
А. Довженко. Автопортрет. 1948
На 4-й стороне обложки:
Пол Ньюмен в фильме «Вердикт» режиссера Сиднея Люмета (США).

© Журнал «Искусство кино», 1984

Адрес редакции:
125319 Москва,
А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 15.06.84.
Подп. к печати 10.08.84. А 03863
Формат бумаги 70×90¹/₁₆,
печ. л. 12,12,
усл. печ. л. 14,18,
уч.-изд. л. 15,352
Печать высокая
Тираж 52 000 экз. Заказ 1675

Ордена Трудового
Красного Знамени
Чеховский полиграфический
комбинат
ВО «Союзполиграфпром»
Государственного
комитета СССР
по делам издательств,
полиграфии
и книжной торговли,
г. Чехов
Московской области

Р. Ибрагимбеков

Часть материка

Вместе с группой кинематографистов мне довелось принять участие в фестивале «Советские кинематографисты — труженикам Дальнего Востока». Мы объехали, можно сказать, весь Приморский край, начиная с широко известных, крупных центров Приморья Владивостока и Находки и заканчивая маленькой бухтой Преображения, где рядом уже заповедные острова, непуганые птицы, трава по пояс, а дальше — океан.

Ранее мне приходилось участвовать в Днях азербайджанского кино за пределами республики, на которых обычно знакомят зрителей с новыми работами студии, ее планами, жизнью, проблемами. Фестиваль же, как я понял, нечто промежуточное между днями национального кино и творческими встречами со зрителями отдельного актера, режиссера, киногруппы. Здесь есть возможность поговорить и об общих вопросах кино, об искусстве в целом, и о своей собственной работе, творческой судьбе. Зритель настроен на такой разговор, любит его, ждет, и при желании и умении найти контакт, взаимно интересную форму общения можно через факты жизни, конкретные эпизоды работы выйти на проблемы более широкие. Так или иначе, я еще раз убедился в том, что встречи со зрителями для нас, кинематографистов, — это существенная часть творческой жизни, возможность оценить пользу и необходимость своего труда.

Азербайджанский кинематограф был представлен на фестивале фильмами «Допрос», «Перед закрытой дверью» и «Низами». Естественно, прежде всего занимал вопрос: понятно ли, близко ли людям здесь, на Дальнем Востоке, то, что волновало нас, создателей картин?

«Перед закрытой дверью» и тем более «Допрос», как известно, фильмы не новые. Однако вышедшие четыре-пять лет назад, эти картины были объявлены на многих наших встречах премьерами, потому что в Приморском крае их практически не видели. Да, здесь есть крупные города, где зритель имеет возможность выбора культурного досуга, и я готов предположить, что сами фильмы не вызвали широкого интереса, что зрители просто не пришли на них. Но в данном случае я говорю о тех удаленных местах на Дальнем Востоке, где кинотеатр — единственный оплот культуры на десять-двенадцать тысяч населения. То есть беру факты в их экспериментальной чистоте. Здесь фильм не может провалиться коммерчески, ибо зрители приходят на любые фильмы, смотрят все, что им показывают. Поездка убедила меня, что в пятидесяти случаях из ста наши фильмы не демонстрировались.

Народ на Дальнем Востоке очень разный. Здесь есть зрители промышленных районов и сельскохозяйственных, крупных растущих городов и затухающих. Фильмы смотрят военные и торговые моряки, просто военные, рыбаки, их жены и, конечно, дети. Много приезжего, кочующего, неукоренившегося люда. Я, как житель

большого города, вольно или невольно пишу о сфере интересов и проблем жителей больших городов. И вот на встречах со зрителями Дальнего Востока (мы организовали их после просмотров) я иногда провокационно говорил, что проблемы фильмов «Допрос» и «Перед закрытой дверью» далеки от людей, живущих в Приморском крае. Но на всех обсуждениях именно проблематика фильмов не вызывала разноголосицы. Так, например, много спорили после фильма «Допрос» о том, убедительна ли на экране победа нравственного начала, достаточно ли наказаны отрицательные персонажи в пределах фильма. Мнения были самые противоположные. Но ни у кого не возникало сомнений в правомерности постановки на экране серьезных социальных вопросов, и я еще раз убедился: если проблемы твоего произведения соотносятся с реальной жизнью, оно будет интересно и другому народу, людям, живущим на иных географических широтах.

Будучи реалистом, я понимаю, что большая масса зрителей идет в кино, чтобы увидеть зрелище. Законы зрительской психологии и потребность в развлечении отменить нельзя. В этом есть своя объективность, и неверно с этим не считаться.

Известно также, что сегодня основной зритель кинотеатров — молодые и очень молодые люди. Во многих из них еще не вызрела привычка думать, осваивать мир, приобщаясь к нему нравственно, социально, и они смотрят с удовольствием то, что им по силам. Но есть зритель, ищущий в искусстве осмысления волнующих его вопросов окружающей жизни, человеческих проблем, социальных сдвигов и т. д. И опираясь на один из всеобщих законов для всех областей человеческой деятельности — индивидуальный подход к разным людям и группам людей, — следует не сражаться с развлекательными фильмами, а искать способы защиты, укрепления и поддержки «серьезных» фильмов, чтобы непрерывно расширять их аудиторию.

Мне кажется, в вопросах контакта фильма со зрителем мы находимся на стадии эмпирики, не имея ни достаточно обоснованных социологических анализов, ни разработанных методик.

Мы не можем позволить коммерции процветать за счет культуры и обязаны искать гибкие способы борьбы за зрителя, и не просто за купленный им билет, а за его душу.

Но практически дело обстоит так, что от законов чистой коммерции мы отказались, а способов продуманной и дифференцированной пропаганды фильмов пока не нашли. Мы ограничиваемся тем, что в прессе ругаем чисто развлекательные фильмы, а в прокате открываем им зеленую улицу, ибо массовый зритель хочет отдыхать, да и план кинотеатрам выполнять необходимо. Активные формы работы с фильмами, которые того заслуживают, повышение «кпд» таких фильмов, и эстетического и коммерческого, пока не в чести. Мы снимаем пенки и хотим все время выигрывать, сегодня и сейчас, а надо бы научиться проигрывать, чтобы выигрывать в главном.

Мы терпим огромные потери, и идеологические, и экономические, когда не показываем широко фильмы, затрагивающие общественно важные проблемы. В этом есть вина проката и кинофикации, функции которых к тому же запутаны. Я не специалист в этих вопросах и не все понимаю в отношениях между прокатом и кинофикаторами, но поездка по Дальнему Востоку еще раз убедила, что в отношениях этих действуют какие-то застарелые механизмы.

Недавно принятое постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему повышению

идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии» — документ, влияющий на дальнейшее развитие всех сфер кинематографа. По всей вероятности, и в области прокатной политики произойдут изменения к лучшему. Очень важно, чтобы конкретизация положений этого постановления максимально эффективно сопрягалась с насущными потребностями кинематографической реальности.

Одни фильмы дают быстрый экономический эффект, а другие должны прокатываться долгое время в одном-двух небольших кинотеатрах, чтобы они набирали в течение времени свой экономический потенциал, а главное, существовали в нашем прокате и в сознании зрителя как пласт культуры. Конечно, если в таком московском кинотеатре, как «Россия», сидит треть зала—это непозволительная роскошь для проката. А в маленьком зале серьезная картина может идти долго. И поскольку известно, что лучшая реклама пока что устная, зрители, если дать им возможность вовлечься в просмотры постепенно, расскажут о картине другим и сделают ее популярной.

Прокатчики должны учитывать коэффициент трудности фильмов, и работу их следует оценивать в зависимости от этого коэффициента. Но, может быть, самая главная причина недостатков в работе проката — отсутствие профессиональной учебы. В прокат сплошь и рядом идут работать совершенно не подготовленные к этому делу люди. К тому же часто идут не по склонности душевной, места занимают те, кто не смог себя проявить в других сферах административной работы. А профессия прокатчика уникальна. И крайне необходимы курсы, институты и факультеты в институтах, где учили бы экономическим и идеологическим проблемам бытования фильма в зрительской среде. Ведь готовим же мы профессиональных библиотекарей и считаем людей этой профессии важнейшим звеном между читателем и книгой. Прокатчик — тот же библиотекарь. Кино — важнейшее из искусств, между тем профессиональный уровень людей, работающих со зрителем, нередко просто бедственный.

Тем не менее наши отношения со зрителем прежде всего зависят, безусловно, от нас, создателей картин, ибо главное — это сам фильм, его художественный потенциал.

Кино отражает жизнь в адекватных ей формах, поэтому оно чрезвычайно подвержено времени, быстро стареет, ибо жизнь подвижна. Фильм вынужден искать признания, как только он создан. Однако наше искусство уже завоевало право работать без суетной оглядки на злобу дня. И мы должны стремиться к тому, чтобы диалектически соединить ориентацию на самые высокие художественные критерии с умением привлечь к фильмам широкого зрителя. Начало прокатной политики — в работе создателей фильма, причем не за счет снижения критериев, потрафления дурным вкусам, а за счет многослойности наших картин, поисков формы, сочетающей интерес сюжетный с интересом нравственным, интерес зрелищный с интересом общественным, воспитывающим вкус к социальным проблемам, к личной активности, к истине, наконец.

Великие примеры тому дает литература. Романы Достоевского утоплены в детективе. Каждый может найти в них занимательность, обусловленную собственным уровнем. Даже содержательно облегченные экранизации его романов имеют успех благодаря занимательному развитию фабулы. Но интрига детектива у Достоевского погружена в насыщенный раствор нравственных исканий, в которых внимательно

ный читатель ищет ответ на самые сложные вопросы бытия.

Конечно, опыт Достоевского — это опыт гения. Но такой опыт определяет развитие всех искусств во все времена, и учиться ему не зазорно. Поэтому и для нас, кинематографистов, работать на пике своих художнических и гражданских возможностей — значит проверять замысел с точки зрения аудитории. Не упрощать его, а, воплощая, сознательно и целенаправленно учитывать законы зрительского восприятия.

За примерами мы можем обратиться и к своему искусству, искусству кино. Такие фильмы, как «9 дней одного года» Михаила Ромма, «Коммунист», «Твой современник» Юлия Райзмана, «Калина красная» Василия Шукшина, «Не горюй!», «Осенний марафон» Георгия Данелия и многие, многие другие, отмечены стремлением сохранить глубину проблемы при обращении к широкому зрителю.

Особняком стоят фильмы-первооткрыватели в области киноязыка. Здесь художник порой вынужден жертвовать публикой, он часто обречен на недопонимание первоначальное, но если это произведение искусства, оно все равно рано или поздно откроется людям.

Когда мы говорим, что зритель не понимает фильма из-за сложности его языка, мы констатируем факт и ищем виноватого, причем нередко склонны обвинять зрителя в невежестве, эстетической неразвитости. Иногда, впрочем, и художника—в эстетической заносчивости, снобизме, замкнутости. Так или иначе, но «трудные фильмы», как правило, прокатываются стыдливо на задворках, поспешно и снимаются с экрана — нет публики. Она, по сути, не приучена по-настоящему нашим кинематографом к тому, чтобы относиться к кинематографу, ну, скажем, с той серьезностью, как к литературе.

Отношение к искусству складывается, так сказать, исторически, идет из глубины личного опыта каждого. Литература помимо всего—один из главных предметов в школе. И если школьнику повезет с учителем, обучаясь литературе, он учится познавать духовный и нравственный мир. У нас много претензий к преподаванию литературы в школе, подчас эта учеба способна отпугнуть от Толстого и Чехова надолго, ибо книги великих писателей превращаются в социологические комиксы. Но, как правило, молодые люди приобретают с литературой и знания, и эстетические понятия. Нет сомнений, что ситуация эта будет последовательно меняться к лучшему по мере воплощения в жизнь «Основных направлений реформы общеобразовательной и профессиональной школы», одобренных апрельским (1984 г.) Пленумом ЦК партии и сессией Верховного Совета СССР.

Кино гораздо популярнее, чем литература, среди молодежи во всяком случае, но киноискусству повсеместно никто не учит. В масштабах страны кинообразование на сегодняшний день измеряется микрочастицами. А ведь если кинорежиссура требует специализированного вуза, как ВГИК, то киноведению можно было бы учить и в школах, и в гуманитарных вузах.

Каждая республика имеет театральный вуз. Никто не сомневается, что театроведению учить нужно. А во многих ли из этих вузов есть кинокафедры? Только на Украине и в Грузии. Театральный институт в Баку, например, такой кафедры не имеет, однако выпускает театроведов, сорок процентов которых идет работать в кино. Круг все время замыкается. Срабатывает инерционное отношение к кино как к искусству молодому. У театра, литературы — традиции, заложенные веками. А кино... его ведь и так смотрят. А если

не смотрят, значит, автор что-то перемудрил.

Сегодня изменились обстоятельства, при которых зритель взаимодействует с культурой. Жизнь предлагает ему широкий выбор; зритель стал более информирован, нередко — пресыщен информацией, поэтому с ним стало трудно работать. В свое время фильмов выпускалось мало, не было телевидения, меньше выходило в прокат зарубежных лент. В результате как бы к фильму ни относились, его все равно смотрели. Сейчас за зрителя надо воевать. Ситуация такова, что в общем информационном потоке многое из того, что является важнейшим в искусстве, оказывается обойденным зрителем, не попадает к нему или не воспринимается им. Что же остается делать в этих условиях художнику?

Вечная проблема художника — проблема выбора — становится особенно острой. Что выбираешь ты, художник? «Гибнешь за металл» или служишь искусству, пытаешься хоть немного, хоть чуть-чуть продвинуть человечество на его человеческих путях?

Кино еще молодо. На наших глазах оно мужает, нащупывает средства проникновения в глубины человеческого сознания, на наших глазах учится следить за самыми тонкими движениями души.

По своим возможностям языка и стиля кино сравнялось с литературой, но, к сожалению, его возможности занижают. Некоторая поверхностность, облегченность порой заранее присутствует в кино, как в искусстве, изначально боящемся глубины, поскольку оно обращено к массам. «Массам непонятно», — как иронически говорил в таких случаях Маяковский.

Кинематограф в системе других культур — самый точный слепок времени. В этом его нравственный и эстетический смысл не только для нас, но и для наших потомков. Его время — хроникальное и художественное одновременно. От этого его качества нам не уйти. Время в нем фиксируется и буквально (как выглядят люди, как они одеты), и нравственно — как и почему они себя ведут. Кино — художественная летопись времени. Оно все точнее выполняет ту функцию, которая всегда принадлежала литературе. И если мы не хотим, чтобы наше любимое искусство было отброшено назад, к «киношке», к ярмарочному представлению или топталось на месте, то следует отдать себе отчет в том, что настала пора, когда мы должны ставить перед собой более сложные задачи, строже и серьезнее относиться к тому, что мы хотим сказать людям.

●

Чуткость художника к голосу времени — залог отклика аудитории на его произведение, чуткость, которая учитывает не только сегодняшний, но и завтрашний день, не только отражает, но и предвидит. Из всех авторских проблем, связанных с проблемой зрителя, ярчайшая — эволюция героя на экране. Образ героя всегда был моделью зрительских склонностей и антипатий, эхом времени. Зритель, как известно, непосредственнее всего реагирует на поведение героя в кадре. Самая прямая связь устанавливается именно с ним, с героем. Мы часто говорим, что герой наш — активный, волевой, сильный, человек-преобразователь. И в этом правда. Эстетическая и нравственная. Я отношу себя к людям, жестко делящим мир на тех, кого я принимаю, и тех, кого не принимаю, я сам не терплю людей, не способных отстоять себя, свою точку зрения в любых условиях, несмотря на силу сопротивления. Слабостью удобно прикрываться. Это снимает с человека личную ответственность, возможность дей-

ствия, борьбы, делает его социальным и нравственным нулем, пешкой в руках истории, судьбы, а если говорить конкретно, в руках других людей, умеющих проявить и волю и силу. С такого человека ничего не спросишь, он всегда не виноват. Обстоятельства сильнее его. Но человек остается человеком, если отстаивает себя, свой образ мысли и действия.

И все же однопланово активные герои стали стандартом нашего экрана и его бедой. Художник обязан чувствовать движение социального сознания, понимать, какого героя требует время.

Почему вдруг вырвался вперед такой актер, как Александр Калягин? Ведь если бы артист лет двадцать назад претендовал на роль героя, это вызвало бы только улыбку. А сейчас его герои в большой мере — социальная модель. Такого актера призвало время, поскольку появилась потребность в героях более тонких, многогранных, способных остро чувствовать эмоциональный настрой современности.

Да, герой должен быть активным и сильным. Но традиционное понимание сильного человека устарело. Шкала оценок определяется состоянием мира. Не случайно великие русские писатели XIX столетия обращались к человеку во всей сложности поведения и характера, порой слабому. Такой интерес был связан с великим предчувствием, что наступит этап жизни, когда понятие «преобразование мира» перестанет быть однозначно положительным.

Сегодня культ сильного героя, супермена, способного совершать однозначные поступки, может оказаться гибельным для мира в целом. Человек уже достиг многого. Его вмешательство в биосферу сравнимо по масштабам с природными процессами. Дальнейшее вторжение человека, преобразования должны иметь меру. Ведь повысить скорость бегуна — это одно, а скорость реактивного самолета — совсем другое. Сейчас все биологические тормоза выключены. И особенно важен не просто поступок, а его мотивы.

Сейчас, когда зритель в массе своей образован и эстетически подготовлен, резко сократилась дистанция между героем и зрителем. Если раньше бурно сопереживали герою недостижимому, близкому к идеалу, то сейчас зритель соотносит свое «я» с героем по принципу возможного подобия размышлений и чувств. Не преклонение, а сопереживание, иначе рвется связь. Если герой слишком идеален, то он и слишком хорош для многих зрителей, которые теряют к нему интерес даже не в силу недоверия, а в силу несхожести. Герой становится посторонним человеком, теряется эффект психологической соотнесенности.

Это требует от автора гибкости, диалектического подхода к созданию героя. Необходимо, не снижая героических качеств личности, искать способы приближения героя к зрителю через подробности характера, быта, чувства, работать кропотливей, чтобы не нарушать связь со зрительским сознанием.

Тот же Калягин, играя Ленина в пьесе М. Шатрова «Так победим!», продемонстрировал грандиозную работу художника на гребне своего времени. Он создал образ человека, чья мысль помножена на огромную, яростную внутреннюю энергию. Актер тонкого психологического рисунка, не чурающийся привязанности к бытовым подробностям, Калягин сумел создать ощущение, которое очень сложно создать в драматических искусствах: ленинский текст рождался на наших глазах. В исполнении Калягина Ленин мыслил, творил мысль, это была драма человека, который предвидит свой близкий уход из жизни и старается, торопливо, жадно, напористо, беспокоясь, правильно ли его поймут, внушить тем,

кто остается, объяснить им дальнейшие пути общественного движения. Калягин сохраняет важнейшее: живую ситуацию «мы и Ленин». Ленин у него — конкретный человек в конкретной трагической ситуации, и это придает ленинской мысли активность, провиденциальность, делает ее современной и сопереживается зрителем страстно.

Когда приходишь к выводу, что автору необходима прежде всего целостность идеологического мировоззрения, понимание живой органики связей отдельного человека и общества в целом, то понимаешь, что у нас есть драматургия, которая в этом отношении опережает свое время. Как в спящем мозгу точки бодрствования первыми дают человеку сигнал, так и в обществе есть художники, первыми улавливающие новое. Таковы, на мой взгляд, Вампилов и Гельман при всей их непохожести. Они могут нравиться или не нравиться, но сама ткань их повествования, герои, о которых они рассказывают, метод изложения соответствуют современному уровню общения и мышления. Долго пробивались на сцену пьесы Вампилова, пока не стали ведущими в репертуарах театров. Его не понимали, он пришел рано. О драматургии Гельмана до сих пор подчас говорят, что она всего лишь злободневна. Сам Гельман с его полемическим запалом и элегантностью мышления обычно идет на обострение этого спора и говорит: если завтра проблемы моих сценариев устареют и отомрут, я буду считать, что сделал все возможное. Я, мол, согласен на такой финал моей драматургии.

На самом деле внимательному зрителю нельзя не почувствовать, что успех драматургии Гельмана заключен в ее многослойности. Злоба дня лежит на самом верхнем уровне и опирается на долговременные нравственные проблемы. Уникальность этой драматургии в том, что «производственная тема» для автора — не тема, а жизненный материал, который он хорошо знает. Истинная же тема его — личность и коллектив, способность человека восставать против общепринятых ретроградных норм. Тема вечная, и когда будут устранены производственные сложности, она все равно останется, видоизменившись.

Эпигоны Гельмана, к сожалению, компрометируют в глазах зрителя эту тему. Ухватившись лишь за ее фактурно-индустриальный каркас, они сужают и нивелируют многослойность и новизну гельмановской драматургии, где подробности сферы производства, которое он хорошо знает, нужны лишь как условие художественной правды.

В последнее время критика упрекает драматургов и режиссеров в отступлении от социального сознания, обвиняет в уходе в частную жизнь, в быт, в сужении авторского взгляда на действительность.

Конечно, немало у нас лент, лишенных серьезной мысли, плоских, а то и примитивных. Но уровень социального мышления в нашем киноискусстве в целом, если мерить его лучшими произведениями советского экрана, становится, на мой взгляд, все более высоким. Меняется метод исследования. Каждую клеточку человеческой души художник пытается рассмотреть сегодня под «микроскопом». К той же производственной теме, скомпрометированной в глазах зрителя после многократных безликих повторений, сегодня надо искать и находить иные пути.

Понимая зрительскую психологию, художник осознает необходимость поиска новых форм подачи материала, сознательно идет на, так сказать, другой способ упаковки. Кинематографичность предполагает диапазон рассмотрения явления от самого общего плана до самого крупного, близкого,

пристального. Укрупнять частное и есть, собственно, первейшее дело кинематографа. Во всяком случае это главное направление сегодняшних поисков.

В свое время фильм Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» развил понимание монтажа как повествовательного и ассоциативного рассказа, показал ценность документального факта, рассказал о народе, как о революционной силе, героическом целом. Он стал истоком эпического сознания в нашем кинематографе и надолго определил поэтико-монтажное его развитие.

Такие фильмы, как «Катька Бумажный ранет» Ф. Эрмлера, «Третья Мещанская» А. Роома, протазановские комедии казались в то время фильмами камерными и традиционными. «Чапаев» восстановил равновесие, вобрав в свою поэтику оба направления нашего кино. И недаром до сих пор не могут обойтись без воспоминаний о нем, когда говорят о фильмах феноменального зрительского успеха.

Современное кинопроизведение — это обязательное сочетание, преломление социальных сдвигов в индивидуальной судьбе. И если бы сегодня наши кинематографисты захотели сделать фильм, скажем, о великом полководце Георгии Жукове, потребовались бы как краски монументального искусства, так и очень тонкая проработка характера. Ведь сегодня герой может существовать только во всем объеме личностных качеств, даже самых противоречивых. Уверен, что такой фильм имел бы массовый успех.

Времена меняются. Наука развивается, идет гигантскими шагами, умножая содержимое кладовой знаний. Однако, познавая все больше, человечество с каждым годом все отчетливее понимает, что перед ним — огромный, ширящийся океан непознанного. Роль искусства, его возможности интуитивного предвидения — огромны.

Человечество осознало себя сложной тканью единого организма, мир стремительно движется к обнаружению тайны жизни человека. Но с еще большим опережением — к возможности уничтожения человека и человечества. Эти вопросы взаимосвязаны. Вот почему всеобъемлющее социальное сознание необходимо нам — каждому человеку и всему человечеству. Поймем ли мы, что мы часть целого, часть мироздания, неотделимое звено всей цепи, где должны гармонически сцепляться личное, общее и всеобщее, или будем упорно замыкать эту цепь на себя — от этого будет зависеть наше будущее.

Наши экранные герои жертвуют собой в чрезвычайных обстоятельствах. Но мы, авторы, еще не привели на экран человека, который научил бы понимать: ежедневное поведение каждого определяет судьбы мира. Человек, существующий как часть целого, который остается при этом самим собой, — вот самый необходимый герой современности.

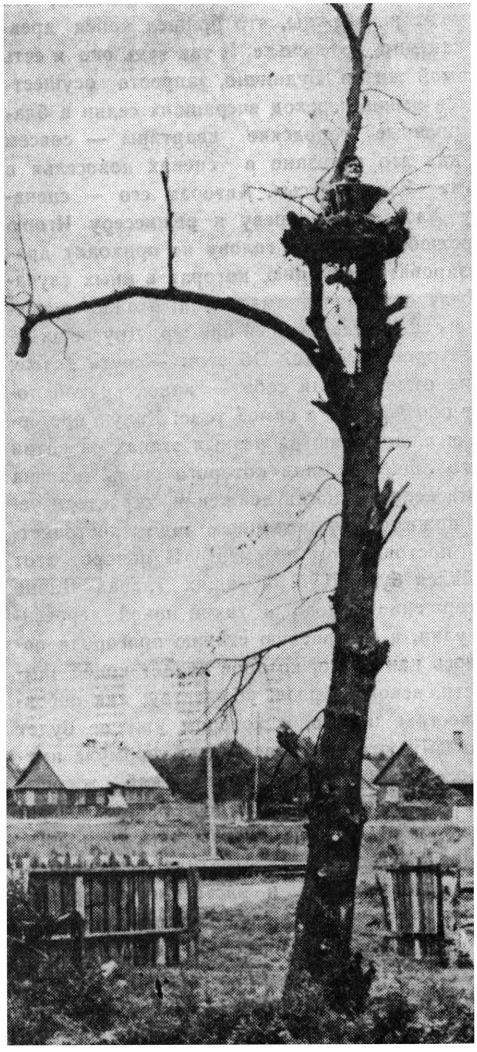
Такие люди — важное звено связи поколений, предыдущего и последующего. Они передают накопленный нравственный опыт, чувство долга и ответственности дальше, следующим поколениям. Каждый человек — другая клетка организма, которому принадлежишь и ты, и когда ей больно — страдаешь и ты. Герои это понимающие, чувствующие—необходимы зрителю, ибо эволюция наша, человеческая, прежде всего — расширение нашей способности любить и сострадать...

Сегодня мы существуем на другом, высоком уровне информации. Шестиклассник легко заучивает теорему Пифагора, которая пришла к Пифагору как открытие. И главнейшая наша задача — воспитание социального сознания, истинной человеческой нравственности. Ведь фильм — не остров, а часть материка, имя которому — культура.

Разборы и размышления

В. Широкий

Движение темы — эволюция жанра



Зыбкий, тающий в рассветной дымке час, непривычно пустынная городская улица, и на ее фоне — одинокая человеческая фигура, движущаяся прямо на нас. Пока бегут титры, звучат в лад с проникновенной мелодией Яна Френкеля слова нехитрой песенки о том, как Некто, нам пока неведомый, из-за Нее, конечно же, «обломал немало веток, наломал немало дров»; песенка пройдет лейтмотивом через фильм.

Фильм «Белые Росы» начинается примерно так, как начиналось немало других. Как будто не отличается новизной и сюжетная канва.

Одинокий, мирно доживающий свой век старик вдовец, у него три сына... Вот уже сама собой напрашивается аналогия со сказкой, и действительно, как не обыграть сюжетный мотив? Он и обыгрывается — в беседе среднего сына (того, что «и так и сяк») со своим напарником по скитаниям на Курилах, в приступе ностальгии по родным местам — под записанный на магнитофонную кассету крик петуха.

На этом аналогия с «мифологемой» отнюдь не исчерпывается. В фильме режиссера И. Добролюбова и в остальном выдерживается соответствие с классическим сказочным сюжетом — старший, как водится, «умный был детина», а уж о младшем и говорить не приходится — «вовсе был дурак». Правда, справедливости ради следует заметить, что содержание в характеристики эти вкладывается сугубо современное. Тот, что умный, — умен по-сегодняшнему, сиречь практичный, себе на уме, своего не упустит. Младшенький же, само собой, парень непутевый, блажной, словом, чудик. И с такими, если вспомнить кинорепертуар последних лет, мы вроде бы уже знакомы. Чаще всего эти герои

«БЕЛЫЕ РОСЫ»
Сценарий А. Дударева. Постановка И. Добролюбова. Оператор Г. Масальский. Художник Е. Ганкин. Композитор Я. Френкель. Звукооператор В. Демкин. «Беларусьфильм», 1983.

важны были нам как антагонисты голого практицизма, его бездуховной сущности.

Из узнаваемых деталей и черточек состоит всего лишь верхний слой действия. А что же на глубине, под верхним слоем?

Если попристальнее вглядеться в уже описанную мной утреннюю улицу, мы увидим, что многоэтажный город подпирает ее лишь с одной стороны. С другой же к ней подступает то, что еще не утратило права называться природой. Эта улица — как черта, отделяющая город от примкнувшей вплотную к нему маленькой деревеньки, доживающей последние дни. Урбанизация! Город стирает вековой деревенский уклад, осовременивая его, но в чем-то и унифицируя. В самом деле, посмотрите, как теперь одета сельская молодежь: совсем по-городскому, вот разве что самой молодежи все меньше встретишь на деревенских улицах... А жилой интерьер, а мероприятия в клубе! На все поставил город свою нестираемую печать, и на души селян тоже, не так ли?

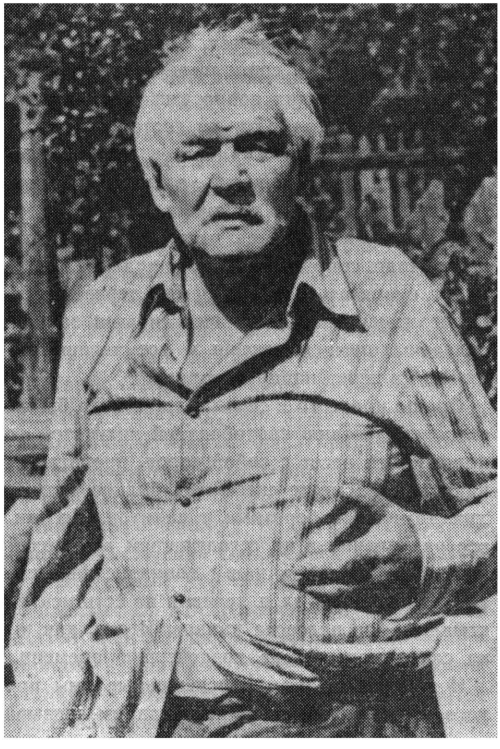
Вот почему, когда по ходу действия герои станут горожанами, произойдет это без малейших признаков драматизма, словно само собой. В торжественной обстановке получит старый Федос Ходас из рук аккуратненькой представительницы райисполкома ордер на квартиру в многоэтажке, скажет по ее просьбе несколько слов о себе да и сведет на базар корову — вот и все. Только и беспокойства, чтоб в другой конец города не завезли, на могилу жены далеко ходить будет. А сосед Тимофей, человек совсем иного склада, тот еще меньше мается: огород — да пропади он пропадом, а пса Валета, сыгравшего весьма приметную роль в смешном эпизоде с принятием внутрь тещиного средства от простуды, можно с собой прихватить.

Так обстоит со старшим поколением, душой, можно сказать, приросшим к родным гнездовьям. А что говорить о младшем! Верка-почтальонша, поднаторевшая в общении с печатным словом, та шпарит прямо по-газетному: мол, чего ее жалеть, деревеньку-то, она ж отжила свое, неперспективная! На что Федос только крякает сокрушенно, принимая близко к сердцу другое: переспевает девка, замуж давно пора, а жених где-то по свету блуждает... Даже остро чувствующий, душевно тонкий непутевый Васька, и тот принимает все как есть, не испытывая ни малейшего сожаления из-за того, что меняется и другим скоро будет образ жизни. Что поле, уже колосящееся на фоне многооконных громадин, — последнее поле, к которому он приложит руки... Тоном спокойно относящегося к близким переменам человека вразумляет он гнездящегося на обломанном стволе аиста, чтобы тот подыскал себе другое обиталище...

Словом, все здесь свыклись с мыслью, что перемены неизбежны, что пришел конец деревней, как мир, деревеньке. И так ведь оно и есть по самой жизни. Буднично, запросто осуществляется нынче переход вчерашних селян в благоустроенные городские квартиры — совсем так, как это показано в сценах новоселья в фильме «Белые Росы». Авторам его — сценаристу Алексею Дудареву и режиссеру Игорю Добролюбову — и в голову не приходит драматизировать ситуацию, которая в иных случаях была поистине драматичной: можно привести не один литературный пример. Другое заботит авторов. Что же? Об этом — чуть позже, а пока отметим для себя — какой крутой поворот обозначился в самой теме! Какую претерпела она эволюцию на разных этапах развития нашего общества, для которого столь типична вот эта непрерывность движения, характеризуемого, пожалуй, единственным видом постоянства — постоянством перемен! И поворот этот свершился буквально на наших глазах. Давно ли вторжение города в тихий покой деревенских улиц, в мещанскую стихию пригорода подавалось как благо, которое кладет конец замшелости, вековой грязи, убожеству; как победное шествие нового, в котором уже не будет места тому, что по классической формуле именовалось «идиотизмом деревенской жизни». Когда процесс урбанизации пошел с возросшей интенсивностью и о нем заговорили социологи, его оценка в искусстве утратила, естественно, былую однозначность и явственно обнаружилась та многомерность, что свидетельствовала о диалектически противоречивом сплетении слагаемых этого неизбежного социального процесса. В зависимости от того, на какую «краску» острее реагировал глаз художника, сам процесс

«Белые Росы». Тимофей — Б. Новиков, Федос Ходас — В. Санаев, Вера — Н. Харахорина

На XVII Всесоюзном кинофестивале в г. Киеве Всеволод Санаев был удостоен приза за лучшее исполнение мужской роли



этот подавался в разных гаммах — от трагедийной, проникнутой ностальгией по «чистой» деревне прошлых лет, до элегически умиротворенной — каким бывает прощание с дорогим, но уже невозвратимым...

Думается, что фильм «Белые Росы» стоит в ряду тех произведений, в которых наступление города на село предстает лишенным ностальгической окраски, ибо диктуется движением жизни, которую следует принимать такой, какова она есть; можно относиться к ней по-разному, но она продолжается, и это главное.

Но как и в жизни, в глубинной сути процесса смены укладов можно различить смешное и печальное, боль и радость, надежду на лучшее и тревогу за будущее. Комическое здесь, стало быть, так же возможно, как и драматическое, а значит, и комедия на эту тему так же правомерна, как и любой другой жанр.

Поэтому комедийное начало, преобладающее в истории о людях доживающей свой век деревеньки под названием Белые Росы, отнюдь не мельчит, не облегчает тему — наоборот, придает подлинную живость всему происходящему. А что же касается авторского понимания событий, то оно равно далеко как от бодрячества — что, увы, нередко мыслится самой сутью народной комедии как жанра, — от умилительности, в слащавом свете которой герои из народа иной раз предстают подобно святым в нимбе, так и от бездумного комикования, порой выдаваемого за истинную комедийность. Нет, здесь все потому и интересно, что дано по жизни, а не «под жизнь», — тот случай, когда бытовая достоверность пронизана авторским взглядом на окружающий мир, без чего она, достоверность эта, воспринималась бы как бытовщина, поданная под комедийным соусом.

Еще один слой содержательной ткани ленты — весьма непринужденно организованный житейский ряд, вбирающий в себя колоритных героев. Притягательность этого ряда в фильме «Белые Росы» заключается уже в точной авторской индивидуализации каждого из тех, кто проходит перед нашими глазами, — черта, к сожалению, далеко не часто встречаемая в кинематографе последнего времени. К тому же их постепенное «огорожанивание» на наших глазах еще сильнее выпячивает, обостряет свойственные им качества.

И по мере углубления в происходящее понимаешь, как точно работает на сюжет и на тему то, что поначалу воспринималось как виденное не раз: улица в рассветной дымке, человеческая фигурка, затерянная в пустоте еще не городского, но уже и не сельского пространства...

Вот в этом-то все и дело.

Так ведь не только с Васькой, возвращающимся с гармонью под мышкой со свадьбы дружка, — так со всеми: они еще не в городе, но уже и не в селе, они на черте, отделяющей одно от другого. А когда перейдут ее, какими станут? Город не просто переделывает сельский пейзаж, он, втягивая в себя людей, перестраивает их самих, их души; ведь смена уклада — по классической формуле: «бытие определяет сознание» — влечет за собой и перестройку привычек, устремлений, интересов. А разве это не может не менять человека, его сути? Да и в какую сторону меняет, всегда ли — в лучшую? Коренной вопрос, задаваемый самой жизнью. И ответ на него не прост. Он волнует философов и психологов, социологов и партийных работников, ведающих вопросами воспитательной, идеологической работы; он составляет предмет беспокойства и для художника, проникновенно вглядывающегося в жизнь, в духовный мир человека, стоящего на рубеже нового столетия.

И не случайно поиск ответа на этот вопрос настойчиво сопрягается и еще долго, видимо, будет сопрягаться с судьбами деревни нашей, будет измеряться ее нравственными законами, складывавшимися веками и вот теперь отступающими перед напором города.

Проще простого в связи с этим было бы представлять деревню своеобразной антитезой тому новому, что несет с собой город, пролагая свои кварталы на месте снесенных бульдозерами тихих домиков с березами у калиток. Но так ли все однозначно в их сегодняшнем взаимодействии? Ведь и город наш социалистический не тот, что прежде, да и деревня не есть нечто застывшее, раз навсегда данное. И она, как и все на свете, подвержена воздействию времени.

И все же недаром просвещенные умы прошлого именно с деревней, ее укладом связывали

подлинно народные основы бытия; недаром к народной жизни, как к чистому роднику, припадали в поисках нравственных императивов, подлинной духовности.

Две вещи лежали в основании той нравственности, что сопрягалась всегда с народной жизнью, — труд как единственный источник существования крестьянина и гласность сельской жизни, которая обусловлена уже тем, что каждый человек здесь постоянно на виду у других, а значит, подвержен суду мирскому и за хорошее, и за плохое. Жить праведно было, наверное, всегда нелегко, но в деревне это почиталось особенно высокой добродетелью, потому что, соступая с честного пути, человек уже не мог рассчитывать на уважение окружающих — линия его поведения была открыта всем. Человек всегда мерился этими мерками, и скрыть свое им несоответствие было так же невозможно, как и скрыть от других физический недостаток, хотя сказанное, конечно же, не означает, что деревня состояла сплошь из праведников. Просто в городе достаточно порой к а з а т ь с я праведником, чтобы прослыть таковым, — громадная разница, определяющая во многом нормы человеческого поведения там и тут.

Не менее существенно и другое. В деревне живущий честно, по совести человек мог рассчитывать исключительно на плоды рук своих: какие еще могли быть для него источники существования? В городе же всякий может открыть для себя немало возможностей, не обязательно связанных с необходимостью трудиться в поте лица, что всегда было уделом крестьянина, ибо вытекало из самой специфики его труда. И если тут и могли быть исключения, то не было, однако, исключением то, что именно богатством возможностей и привлекала городская жизнь наиболее предприимчивых селян.

Не относить же и впрямь исключительно на счет городского влияния ту сметливость, которую проявил старший сын Федоса Ходаса, Андрей, — тот самый, что «умный был детина», — едва прослышал, что деревню будут сносить и предстоит переселение в городские квартиры. Подобная — в данном случае безусловно доморощенная — оборотистость срабатывает мгновенно, едва только появляется возможность урвать побольше. Очень выразительна в этом отношении сцена, в которой Андрей и его благоверная приходят в дом к отцу, чтобы обговорить план действий в связи с предстоящим переселением в город.

У них давно все расписано, продумано и взвешено: их собственная хата перевозится за город, под дачу; дом отца необходимо продать, ибо стоит он немалых денежек. А корову — на мясо, так как продавать невыгодно, на базаре много денег не дадут: старая. Самого же старика отца надо взять к себе — тогда дадут трехкомнатную квартиру вместо двухкомнатной. Чета совершенно не в состоянии ничего понять, когда натыкается на неожиданный отпор, рассудительный со стороны отца и откровенно ироничный — со стороны непутевого Васьки. «Нельзя, — отвечает отец. — Столько годов она нас согревала. Вы тут родились, выросли... Мать в ней померла...» «Ну так все равно под бульдозер пойдет», — недоумевает «умный» Андрей. «Нет, — твердо стоит на своем старый Федос. — Продавать не буду. Грех!» Слово это — грех! — отнюдь не в религиозном понимании, всегда звучало законом, когда душа противилась чему-то неправедному, противоречащему велениям совести. Корову, многолетнюю кормилицу, сдавать на мясо — тоже грех, лучше на базар отвести, может, в руки к добрым людям попадет.

Пускай и неосновательны доводы старика с житейской, узкопрактической точки зрения, да только не может он иначе. В словах его — самая суть его человеческая, тот нравственный закон, что побуждал человека в ладу с самим собой, своей совестью жить. Так, кстати, этот эпизод зрителями и воспринимается, они живо и заинтересованно следят за нитью разговора. И когда выскакивает из комнаты как ошпаренная возмущенная прямотой старика жена Андрея (И. Егорова) — из породы красивых хищниц (недаром Васька ее коброй именует), — а затем уходит и раздосадованный Андрей (Г. Гарбук), зал облегченно вздыхает, безраздельно отдавая свое сочувствие старому Федосу и его непутевому Ваське.

При всей человеческой привлекательности Федоса Ходаса, в его облике не ощущается ни

малейшего налета идеализации, любования праведностью старика, как и ни малейшего намека на патриархальность, на этакого старозаветного хранителя нравственного закона. Всеволод Санаев с поразительной артистической деликатностью подчеркивает в своем герое другое — идущую от доброты несуетность, душевную незамутненность честно прошедшего свой жизненный путь человека. Спокоен и по-прежнему зорок его взгляд, уверенны неторопливые, затяжелевшие с годами движения. Красивая старость! — хочется сказать словами Толстого.

Участник трех войн, Федос жил единой жизнью со своей страной, прошел с нею через все, что выпало ей в наш бурный век. И еще одна краска в его обаятельном облике: много повидавший и много переживший, он — по повадкам, по складу ума — типичный селянин, потому что после всех бурь и потрясений, требовавших его участия, неизменно возвращался в родную деревеньку, дожил в ней до преклонных лет, пока не настиг здесь Ходаса город. Жизнь была нелегкой, но и теперь, на покое, заботы не оставляют — раз ты живой и живешь среди людей, этого не избыть. Ведь не бывает так, что вот свершил положенное, и в награду за все — полеживай себе на теплой лежанке с чувством исполненного долга, а кругом хоть трава не расти. Выросли сыновья и в люди вышли, и сами вроде бы неплохие, да у каждого — свое, и болит душа за каждого.

Взять хотя бы старшего, самого, казалось бы, устроенного, Андрея. Чем не благополучие: и дом полная чаша, и жена красавица, на курортах отдыхает. А благополучие-то — с червоточинкой. В молодости не захотели заводить детей, все обживались, а теперь и рады бы, но ребенка уже никогда у них не будет. Нехорошо! «Неродившихся по поликлиникам развезли!» — в сердцах бросит отец, когда Андрей с женой станут предлагать ему поселиться вместе в трехкомнатной квартире. Сказал в сердцах, что думал, да дела этим не поправишь. Не по человеческому это закону: детей уже не хотят рожать. «Доведете скоро страну. На улицу выйдешь — поздороваться не с кем будет!» — это уже среднему, Сашке, по его возвращении в село, подталкивая его посвататься к сохнущей по нему еще со школы Верке-почтальонше. Тут мы встречаемся с тем, что как раз и делает фильм таким, каков он есть, — драматические ноты в нем, лишь обозначившись, тут же мягко переводятся авторами в комедийный план, как бы приглушающий, снимающий нарочитость, патетику серьезного. На уровне сюжета драматическое как бы вытесняется комедийным, но это вовсе не означает размывание социальной проблемы, она лишь приобретает броскую эксцентрическую форму.

...Со средним тоже проблем хватает, хотя и не тех, что у Андрея. Отбился Сашка от родного дома, пятнадцать лет мыкается по свету, длинный рубль зашибает, втянулся в это дело скорее по бесхарактерности. (Такой он у М. Кокшенова — тяжеловатый на подъем увалень с добрыми глазами и ребячьей улыбкой на круглом симпатичном лице.) Оно бы и ничего, что оторвался от семьи, — не век же за отцову руку держаться. Но человек не лист, сорванный с дерева, и чует Федос: не прилепился средний сынок ни к чему душой. Нехорошо! И когда подпирают обстоятельства, идет старый на почту, отбивает телеграмму, с наивной строгостью формулируя отцовский наказ вернуться. Хочет, чтобы понял сын, что нельзя просто так болтаться по свету до бесконечности: у души есть свои законы. Неисполнение их чревато необратимыми потерями, душевным омертвением, а может ли быть что-нибудь страшнее этого! Надо спасать среднего, и вот, едва тот переступает отцовский порог, затевает Федос без промедления женитьбу сына, организует в народном духе сватовство к Верке, благо живет она с матерью этажом выше.

Но как ни хлопотно со старшими, а всего труднее все-таки с младшим, Васькой, пусть он и ближе всех ему душевно. Тридцать пять лет стукнуло мужику, а все такой же, каким был в юности, — балагур и песенник, словно и не обмяла его жизнь, не научила серьезному к ней отношению.

Из этой Васькиной непутевости и возникает та мягкая, вызывающая то улыбку, а то и хохот зрителей комедийность фильма. Комедийные положения здесь возникают постоянно, в

них попадает, так или иначе, почти каждый персонаж, но именно с Васькой чаще всего происходят ситуации, рождающие добрый, сочувственный смех в зале. Начиная со сцены нашего с ним знакомства, где он, возвращаясь со свадьбы, споткнулся на улице и, чтобы не уронить гармонь, мягко опустился на мостовую, а потом, лежа на спине, наигрывал веселую мелодию, пока его в таком виде не застал милицейский патруль, — и кончая сценой сватанья Верки, во время которого в Ваську угодила кастрюля разъяренной Веркиной матери, принявшей сватов за не в меру перебравших шутников, немало произойдет с ним всякого рода незадач, и смешных и грустных, но непременно, как то и положено в народной комедии, завершающихся благополучно.

Юмор — по Достоевскому: «остроумие глубокого чувства» — рождается, как известно, из несоответствия сути явления его форме. И чем разительнее это несоответствие, чем серьезнее суть и непритязательнее, незатейливее ее выражение, тем заразительнее комическое, тем смешнее воспринимается ситуация. Но куда уж серьезнее та жизненная драма, что настигла Ваську на шестом году семейной жизни. Вроде бы дружно они жили с Марусей, росла маленькая Галюня, в которой он души не чаял, но вот угораздило вернуться в село забубенного Мишку Киселя, пропадавшего все шесть лет на золотых приисках, и все полетело прахом. Любит, оказывается, этого Киселя его молчаливая, замкнутая Маруся — такой ее, с точным ощущением внутреннего драматизма своей героини, играет актриса Г. Польских — и все три дня, пока Василь, наигрывая на гармони, гулял на свадьбе друга, соседи видели, как не вылезал из Васькиной хаты легкомысленный, так и не набравшийся ума-разума Кисель. Вот такая беда настигла хорошего человека, нашедшего в себе силы не только устоять на ногах, но еще и о той, которую любит, подумать — не о себе одном. Казалось бы, до юмора ли тут, до комедийных ли ситуаций! Но, как ни грустна их подоплека, сценарист, а вслед за ним и постановщик фильма выстраивают целую цепочку событий, пронизанных светом народного юмора. Можно ли удержаться от смеха, когда после того, как Маруся признала факт встречи с Киселем, мы видим Ваську, печально наигрывающего на гармони, расположившись в... гнезде изгнанного им аиста! Или когда Васька, наказывая самонадеянного мешковатого Мишку Киселя (С. Садальский), прикладывает к его щеке пчелу, изловленную с целью излечения отцовского радикулита. А получив от Киселя вместе с известием, что Галюня вовсе не его дочка, а Мишкина, еще и синяк под глазом, дома, перед зеркалом, с Галюней на руках, ищет доказательств, что все это ложь, что она как две капли воды похожа на него, Василя. Зрители участливо смеются и тогда, когда он приводит Галюню к Ходасу, сообщая ему, что они идут с Марусей разводиться и если не разведутся до обеда, то чтобы дед не забыл покормить внучку. В этих сценах Н. Караченцов мягко и непринужденно обыгрывает ситуации, сообщая своему герою безмерное обаяние.

В развитие событий, связанных с Васькиным разводом, самым неожиданным образом включается старый Федос. Только взглянул он на все со своей, ходасовской, точки зрения. Что бы там ни было, но внучку единственную никому не уступит — душой к ней прирос! — да и сына позорить не даст. С тем чтобы довести это до сведения Киселя, он приходит к нему во двор. И когда тот начинает артачиться, «качать права», красивый и сильный старик не задумываясь пригибает за вихры к колоде голову верзилы и, держа у самой Мишкиной щеки клинок поднятого с земли топора, учиняет допрос. Но куда деваться — беда: любит паршивца сноха, был он у нее этими днями, а самое главное — Галюня и в самом деле от него, гада. Суд свой вершит Федос по-доброму: «На Марусе женишься сразу. Я тебе позорить ее не дам. Ну, а Галюня... Мне все равно она внучка... Если ты еще хоть раз про нее вякнешь, голову снесу вот этим топором».

В орбиту комедийных положений вовлекается даже «правильный» Андрей. Узнав от брата, что Кисель дал тягу из села — тому, как видно, пошла впрок наука старого Федоса, — Васька, отсиживающий пятнадцать суток за стекло, разбитое в передряге, приключившейся с ним в городе, вешает себе на шею братов галстук

и, прихватив его шляпу, оставляет Андрея вместо себя красить забор. Сам же убегает повидать Галюню, по которой успел соскучиться. Зрители от души смеются при виде того, как милиционер, не заметив подмены, уводит вальяжного Андрея с «объекта»; и вот мы уже видим его спящим в КПЗ вместо Васьки; тому, по возвращении из «побега», так и не удалось убедить дежурного, что произошла ошибка...

И уже как чистые новеллы из народного быта, пластически выразительные, любовно разработанные режиссером, воспринимаются сцены излечивания Федоса от радикулита его дружком Тимофеем; сватовства Ходасов к Верке-почтальонше, завершившегося свадебным «пиром на весь мир», и особенно распития дружками тещиной настойки для натираний, имевшего неожиданные последствия: весьма неприятные процедуры в городской поликлинике.

Двум из этих сцен особую колоритность придает комедийный талант Б. Новикова, играющего Тимофея. Этот образ, как мне кажется, не проработанный до необходимой драматургической глубины, благодаря исполнителю сверкает всеми гранями комического, ненавязчиво давая зрителю почувствовать запрятанную боль героя, причина которой — осознание им своей неудачно сложившейся судьбы. Это его: «Пропади все пропадом!» и в сельском еще бытии и потом, после перехода в городское, а также промелькнувшее однажды признание, что дети ему не пишут, — таит в себе что-то недосказанное, повлекшее непонятную, трудно поддающуюся объяснениям ожесточенность, порой изливаемую им на своего соседа.

Здесь уместно будет коснуться еще одного структурного слоя картины — лирического. Он заявляет о себе уже в песенках Я. Френкеля на слова М. Танича, он проходит картинами снов героев, достигая апогея в сцене свадьбы в финальной части фильма. Крики «горько!» то и дело поднимают с места сияющую от счастья невесту и несколько растерянного стремительным разворотом событий жениха; камера панорамирует к группе недавних односельчан, в центре которых Федос Ходас растолковывает слушателям название еще недавно стоявшей здесь, где разбежались привольно городские кварталы, деревеньки. С ним по обыкновению пикируется его вечный оппонент Тимофей, считая, что название Белые Росы идет от обильных рос, выпадавших на пойменном лугу близ бывшей деревни, но по-иному толкует название Федос, пересказывая старинное предание.

Белые росы — так называли в старину часть россов, древних россиян. Они именовались «белыми» не за одну только белокурость, но и потому, что были известны, как «чистые, верные, свои». Может, все это и вправду предание, а может, это и сам старый Федос придумал, чтобы не исчезло бесследно название, идущее из глубины веков к нам, наследникам всего, что было на земле, за которую мы все в ответе...

Разойдутся гости, останутся вдвоем отец и сын, будут сидеть, курить, пока не придет Маруся — звать их домой. На этой ноте, по-моему, можно было бы закончить фильм; ведь как же много заложено в самой что ни на есть обыденной фразе: жена зовет мужа домой. Ибо какой же дом без мужчины... Но, увы, авторам такой финал почему-то не пришелся по душе, и они закончили фильм иначе: выспренним и претенциозным, чуждым скромной стилистике картины обращением старого Ходаса к солнцу. Жаль, что не сработало здесь авторское чутье.

Если идти по логике структурного анализа, то мы должны теперь проанализировать последний слой содержательной ткани картины. Но думается, что главным смыслообразующим началом фильма будет нечто такое, что не назовешь, пожалуй, словом «слой», ибо это «нечто» пронизывает все слои фильма. И имя ему — доброта! Но слово это уже и не к героям только должно быть обращено, а впрямую к авторам фильма.

В том смысле, что автор весь как на ладони в своем творении. Каков он сам, таково и оно. Он может пытаться замаскировать свои дурные свойства или выпятить свои достоинства, но его желания и хотения не помогут — перед читателями он в конечном счете предстанет точно таким, каков он есть. Ибо автор — начальный и конечный пункт сотворенного.

И потому, когда он добр, это свойство его личности ложится отсветом на все изображение. Как это и произошло в фильме «Белые Росы».

Л. Аннинский

Через порог

«И ЖИЗНЬ, И СЛЕЗЫ, И ЛЮБОВЬ»
Сценарий и постановка Н. Губенко. Оператор Л. Калашников. Художник Ю. Кладиенко. Музыкальное оформление И. Назарук. Звукооператор Ю. Михайлов. «Мосфильм», 1983.

Николай Губенко — в доме престарелых. Снимает фильм. Когда я узнал об этом, я не то чтобы удивился или усомнился (режиссерская и вообще творческая неожиданность Губенко отучила меня удивляться — его одаренность не давала никаких оснований для сомнения), я, лучше сказать, занервничал.

Ну, во-первых, надо вообразить контраст этих начал. Губенко, жизнелюб, настоящий художник молодости — не только символически, но и прямо-таки мускульно-пластически — с нетерпеливой, пружинной, праздничной, юной агрессивностью, со склонностью к парадоксальной динамике и экспрессивной выразительности... Да что гадать: вы можете себе представить это вторжение чисто зрительно: среди инвалидных колясок и немощ-

ных призраков — Губенко, атлет и гимнаст, наездник и фокусник, циркач и каскадер?!

Но даже и не это более всего смущало в объявленном предприятии. Не художник, а тема — вот что вызывало наибольшее беспокойство. Тема старости. Не применительно к стилю Губенко, а вообще. Как никак, этот край жизни в нашем искусстве по существу не разработан, почти, можно считать, не тронут. Как, в общем, и другой край, начальный: детство.

Я знаю, что вы тотчас выложите мне список детских кинопортретов от Тимура и Его Команды до Друга Моего Кольки. А кто-нибудь наверняка помянет двух-трех «великих стариков», сыгранных Черкасовым. На что я отвечу: яркие образы есть, но все дело в подходе. Наше искусство, ориентированное вслед за нашей философией на активную, динамичную середину человеческой жизни, края этой жизни тоже видит из середины. Детство оно видит из зрелости, так что ребенок для нас, как правило — «недовзрослый», маленький взрослый, будущий взрослый, детскими руками берущийся за взрослые проблемы и своих проблем не имеющий. «Тайны детства» мы как бы не знаем; некоторые детские сцены Достоевского (из «Неточки Незвановой», скажем, или из «Братьев Карамазовых») кажутся нам необъяснимыми в своей прелести; мы не отрицаем их обаяния, но вряд ли можем объяснить. В еще меньшей степени задеты мы «тайной старости». Старый человек при общепринятом у нас подходе — «прошлый человек». Он интересен как участник событий, все еще сохраняющий силы, подтверждающий своим участием (или памятью об этом участии) отнюдь не старческие конфликты. Там, где это участие прекращается, — там в растерянности замирает и наш интерес к старости. Какая-то грань, стенка, черта: вдруг разваливается плоть, разрушается и искажается личность, падает дух, гаснет память — и мы не знаем, что делать с этим павшим бытием, с этим слабым материалом. «Режим дня», «лечение», «уход» — вот все, что мы умеем сделать. Остальное во тьме.

Краем сознания мы помним кое-какие фантастические варианты примирения с неизбежным, существующие в других философских системах, например, помним, что у индуистов понятия смерти как бы вообще «нет» или что «старчество» в старорусском понимании — не конец жизни, а целая самостоятельная жизнь, исходящая из своих ценностей... Все это для нас — варианты сказки про «рай на небесах», все это — «потусторонние встречи». Оставшись в пределах нашей здоровой логики, мы, в сущности, отсекаем себя от проблемы. Мы вчитываемся в «Смерть Ивана Ильича», как в послание из другой галактики, относя его бездонную глубину на счет толстовского писательского гения, а в сущности-то боль и свет этого послания так же необъяснимы для нас, как косноязычие «Детства», тем же гениальным пером написанного.

Я вовсе не нахожу себя лучше других или умней эпохи: в конце концов, не потому плохо знает наше искусство края человеческой судьбы, что «не хочет» или «недоработало». Так сложилась история: история, полная войн и революций, социальных потрясений и глобальных перестроек. Эти перестройки — дело сильных. Искусство наше привыкло ориентироваться на силу — на сильную середину человеческой жизни, на ее центр, на ее «максимум» — с этого перигея разглядывает и судит оно тех, кто «идет нам на смену», и тех, кто «сходит с дорожки», добежав до ленточки «заслуженного отдыха».

Впрочем, много ли стариков знало наше искусство на протяжении последних трех четвертей века? Их и в жизни-то не было: лет в шестьдесят — финал, да и то много; куда раньше погибали люди, и мало кто доживал в наш век до «проблемы старости» как таковой.

И вот — впервые в истории — попала Россия в полосу тишины длиною в сорок лет. Непривычная тишина, звенящая эхом. Все недосуг было за говором каждого очередного «вступающего поколения» расслышать «тихий голос уходящих». Пенсии упорядочили, «уход» обеспечили — чего им еще?

И вдруг словно переполнился сосуд — край ощутился. Вдруг стали видны дома эти —

вдали от многолюдных центров. Чистые коридоры, запах лекарств... а душа там как, душа? Вдавлено в койку неощутимое тело; родное тебе тело, которое ты помнишь сильным и здоровым; смотрят на тебя сквозь туман исчезающие глаза, которые помнили о тебе то, что ты о себе еще и знать-то не мог; не вернешь силу в эти руки и ноги; не вернешь память в эти глаза; а они все равно родные... чем? Ведь вот: память рвется, личность искажается, дух плывет и падает вслед за распадающимся телом, и никто не виноват в этом, и непонятно, как с этим примириться, как жить с этой болью и с этим вопросом, — как подать знак этим отошедшим глазам, этой забывшей себя душе... Нет слов у нас для этой тайны. Кто войдет в тихие коридоры старости, в предсмертную эту жизнь? Разве что самый отчаянный, яростный, нетерпеливый? Не войдет — ворвется на мотоцикле, влетит на вертолете, явится со смехом и шутками, чтобы только не услышать тишины, не замереть в ужасе на пороге, на краю?

Да только Николай Губенко и мог решиться на это вторжение.

●

Впрочем, он начинает фильм осторожно. В нескольких монологах, данных еще до титров, — проба тона. Губенко как бы впервые вглядывается в этих стариков. Взгляд острый, не лишенный задорного, на грани шаржа, чисто губенковского «подкола». Первое, что вы воспринимаете, — это просвечивающие сквозь старческую немощь типажные черты. Вы знаете, что это играют актеры: Федор Никитин, Сергей Мартинсон, Елена Фадеева... Но все это — старые актеры, старые люди, которых режиссер сумел снять так, что вы ощущаете в их игре не только типажность, но и еще что-то. Вот солдат, вот командир. Вот «культ-просветовец», оратор «областного масштаба». Вот некто из «бывших» — «внук фрейлины» или что-то в этом роде... Вы реагируете на остроту социальных характеристик, но одновременно вас охватывает чувство какой-то непредусмотренной тревоги. Все эти люди, столь разные по исходным жизненным позициям, неуловимо схожи. Они словно погружены в туман, словно обвиты общей пеленой, они как-то замедленны. Солдат то ли не может вспомнить, то ли не может выговорить слово «звезда». Оратор зациклен на интонации, бывшей в ходу сорок лет назад. «Внук фрейлины»... но вы уже не вникаете. Что-то сдвигает ваше восприятие в другую плоскость. Душа ваша впадает из смеха в какое-то незнакомое молчание. Словно очерчен круг, который не переступить, не разгадать словом. Хотя слова продолжают звучать:

— Старость — это жизненный закон, так же, как детство, юность, зрелость. И принимаешь это как неизбежное. Как восход солнца или закат. Я отдыхаю, я свободен. Я делаю то, что мне хочется...

Да, так. Он может делать, что ему хочется, но у него нет сил делать это. И уже не будет.

Рассудок, ищущий выхода из тупика, строит иронические предположения:

— Конечно, неплохо бы родиться столетним старцем, постепенно здороветь... трудиться, радоваться жизни и, наконец... став ребенком...

Ну? Что же вы смолкли, доктор? А потом-то что? «Я люблю смотреть, как умирают дети», так, кажется, у классика? Увы, нет выхода из ловушки; на какие хитрости ни пускается разум, он вязнет в немощи представшей ему полужизни, он не находит утешения.

Динамичный, азартный, полный заводного жизнелюбия темперамент Николая Губенко, наткнувшись на эту мягкую стену, отбегает, ищет рядом, пытается таранить вновь и вновь осекается и ищет дальше, не веря, что нет прохода в немом круге; кажется, что неистовый артистизм режиссера шпарит по периметру, обегая, оцепляя эту крепость небытия, тратя бездну энергии на блистательное коловращение и не в силах передать, перебросить ни одного кванта энергии туда, в немоту центра, через порог.

Сюжет, очерчивающий эту брешь в центре (не изнутри раскрывающий загадку, а именно охватывающий «по периметру»), построен, в частности, на конфликте задубелого директора и молодой «главврачихи», получившей на-

значение в дом престарелых, — она в отчаянии от запустения и казенщины, здесь царящих. Что ж, вы с готовностью становитесь на сторону доктора Варвары Дмитриевны, благо уверенный актерский дуэт — Жанна Болотова и Петр Щербаков — помогает вам в этом; дуэт работает весело: да, доктор умница, а директор долдон; да, надо к чертовой матери убрать с окон дома решетки, надо людям доверять, надо прекратить дурацкие объявления по радио, и вообще «режим по команде», и эту тупую заботу о «контингенте» как о стаде, нуждающемся якобы только в том, чтобы поесть вовремя и лечь спать...

И тут, едва вы увлеклись этой борьбой, что-то опять толкает вас в сердце: а если они не едят вовремя, потому что у них нет на это сил? А если они не засыпают вовремя, потому что их мучат воспоминания?

Нет, страшнее. Пока человека мучат воспоминания, пока они изводят его, убивают сознанием невозвратимости — это драма, для которой у нас все-таки есть слова. Но вот уходят и воспоминания. Человек ничего не помнит. Личность в индивиде гаснет, и вам уже не за что зацепиться, чтобы любить это существо: вы смотрите в родные глаза, а они вас не узнают. И уже только вы помните, только вы знаете все то, что мог бы помнить и знать этот человек, и вы любите его без «сцепленья», безнадежно и горько, зная, что ничего поправить нельзя, никогда, никак... Это какой-то провал логики: вы любите след человека, и единственное, что может дать вам на это силы, — это примирение с вашим собственным бессилием.

Губенко не может с этим примириться. Он этого провала не может стерпеть — это слом всей его жизненной концепции. Он борется с неизбежным — неистово и отчаянно, «на грани фола», как говорят спортсмены, на грани «кича», «гэга», чего хотите... Но он хочет растормошить эту замершую жизнь, заразить ее своим неистовством, своим юмором, своей про-

«И жизнь, и слезы, и любовь». Волошина — Ж. Болотова

«И жизнь, и слезы, и любовь». Федот Федотыч — П. Щербаков, Антонина — Н. Гундарева

Степан Степанович — Е. Евстигнеев

бойной энергией. И он верит, что это возможно!

Собственно, он сдвигает старость к «середине», поближе к нам, подальше от черты. У него дед с огромной седой бородой накручивает километры трусцой, или катит в мотокаталке, или копает землю лопатой, к которой приделана доска, чтобы хватало сил отвалить пласт. Фокус-то в чем? Чтобы хватало сил, когда, по определению, сил нет. Никогда не знавший — ни как актер, ни как человек — ощущения нехватки силы, Губенко пытается решить абсурдную задачу от противного: он гасит абсурдность задачи парадоксальностью приема.

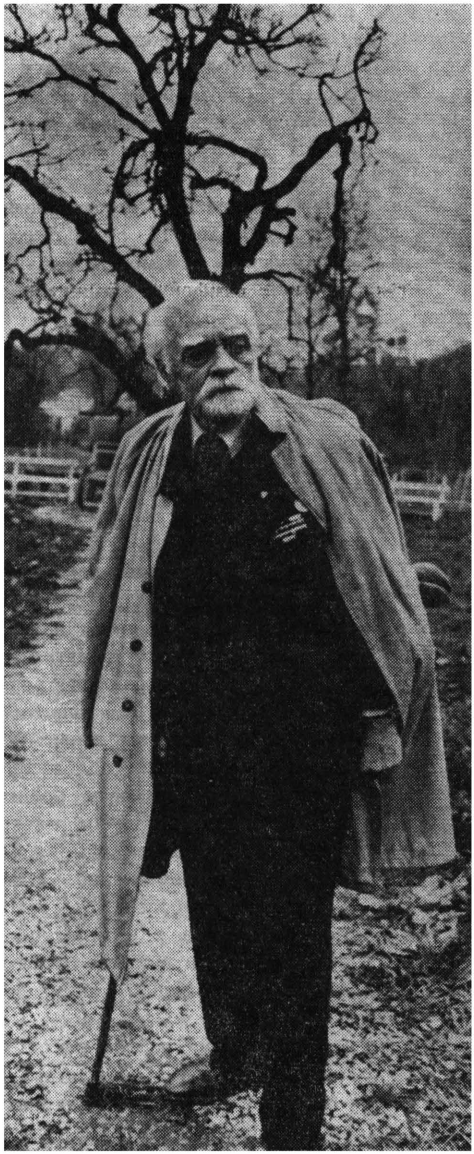
При его виртуозности — это ему удается. Старики у него живут лихой жизнью. Минорные и замирающие россыпи классического рояля подхватываются яростным пением Аллы Пугачевой через динамики — по соседству с домом престарелых энергично функционирует пионерский лагерь. Над старинной дворянской усадьбой (и старинная, и старая — кажется, что фильм «И жизнь, и слезы, и любовь» снят там же, где «Подранки», — что-то кровное связано у Николая Губенко с этой запущенной красотой, с заросшими аллеями, с отваливающейся штукатуркой , колоннады) — грохот и свист вертолетов поверх всего этого. В фильме весело, и безумно, и отчаянно, и словно бы страшно остановиться. Брошен на пустыре зеркальный шкаф, скрипит дверца, открывается — и вы видите милую лошадиную морду: всюду жизнь — сквозь абсурд, сквозь немощь; смерти нет! — мы ее одолеем, мы ее заговорим, закружим, запутаем...

Обладая точной артистической интуицией, Губенко все время оттягивает наше зрительское внимание от околдованного немощью центра картины — к краям, где в эпизодических ролях излучают бешеную энергию безукоризненно подобранные артисты. Мы улыбаемся сиплому хохоту боевой поварихи, улыбаемся тому, как плотник Стаканыч, хватив спирта, обсасывает усы, да и директор хорош с его ужимками и речами — Наталья Гундарева, Евгений Евстигнеев, Петр Щербаков отыгрывают свои роли с этюдным блеском. В этом сцеплении этюдов очень чувствуется режиссерский почерк Губенко; кое-где отсвет «Подранков» прямо-таки слепит, но ситуация теперь иная, чем в «Подранках», иная не просто сюжетно-тематически, а и духовно не сравнимая: если там речь шла о молодой душе, яростно пробивающейся сквозь хаос сиротской, сломанной, но неубитой жизни, то здесь речь идет о том, в чем самая сильная душа не властна. Там Губенко не открывал темы — он работал на площадке, утоптанной поколениями мастеров, делавших фильмы о беспризорниках, о безотцовщине и сиротстве, — но там он нашел р е ш е н и е. Здесь Губенко открывает тему. Он ищет решение... но ищет на основе своего старого опыта. А тема новая, неведомая, и никто, в сущности, в ее сфере еще не работал, не переступал этого порога, не заглядывал в эту сторону бездны. И там, в «Подранках», смех, сотрясавший трагическое течение фильма, звучал не так, как он звучит здесь; там он звучал азартно, победно, назло смерти, а здесь...

Я не вдруг понял внутренний закон, по которому смех раздается здесь, в сфере предсмертья — мне помогло личное воспоминание. Не пожелал бы я моему читателю испытать подобное... но расскажу об одном посещении дома престарелых; только тот дом, который пришлось посещать мне, был еще и посугубее, чем тот, что описывает Губенко: о т с у т с т в и е п а м я т и, на которое поначалу жалуется герой фильма Павел Андреевич Крупенин, т а м было, так сказать, условием пребывания. Мне было не по себе. Не потому, что пугала клиническая картина распада старческих тел, — к этому еще можно было притерпеться; нет, страшно было угадывать в этих развалинах все еще не стершиеся черты личностей; страшно было чувствовать, как перемешаны в этом хаосе осколки еще не вполне исчезнувших душ; страшно было смотреть и в подернутые туманом глаза стариков, и в остановившиеся глаза пришедших сюда посетителей. И вдруг раздался смех...

Смех с шуточками! Кто-то шел по коридору, сыпля остротами. Ахнув, я обернулся и увидел человека в белом халате. «Глав-

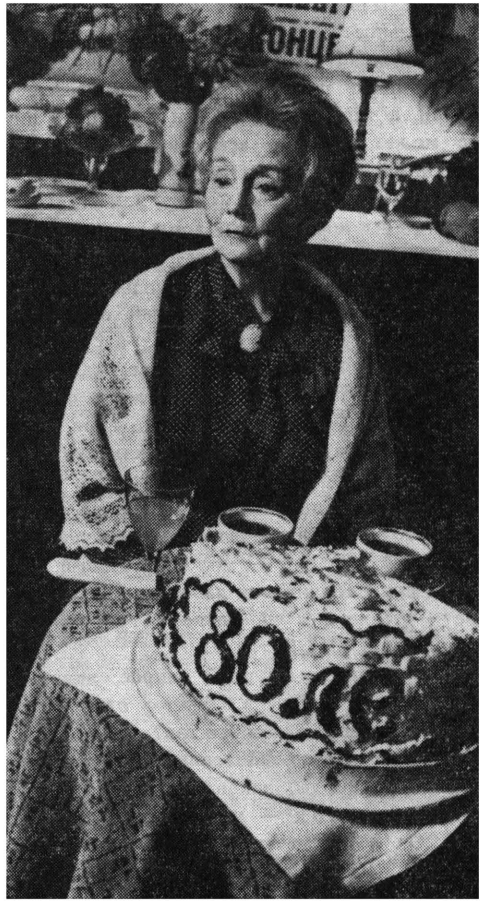
«И жизнь, и слезы, и любовь». Крупенин — Ф. Никитин, Сербина — Е. Фадеева



врач», — почтительно прошелестели посетители. Он шел по замершему коридору — крепкий, здоровый, молодой, «ничего не замечающий» (хотя замечал в с е!), и громко беседовал с теснившимися вокруг тенями, сея смех и ответное робкое веселье.

И я понял. Он меня спасал этим смехом. Меня, нас всех, онемевших и окаменевших. Но не только нас. Он и себя спасал.

Я не знаю, как сделал бы фильм об угасающих людях художник менее бурного и озорного темперамента, чем Губенко. Я думаю, что другой — просто не сделал бы.



Только отчаянный мог вот так, сверкая улыбками направо и налево, пробежать над бездной по проволоке, делая вид, что он бежит по гаревой дорожке. Он из тех, что пожимают руку статуе Командора. Он не боится.

А бездна чувствуется. Именно оттого, что над ней пробегают с улыбкой. Секрет — в соединении того и другого.

Есть что-то необъяснимое рассудком в этом соединении смеха и страха. Что-то уловленное чистым чутьем — в сцеплении ролей, составивших основу фильма. Тут даже не сюжетное взаимодействие работает, а физиономическое. Контраст острохарактерного, почти шаржевого почерка «по краям» фильма и своеобразной портретной «немоты» в его центре. Центр замер. В центре — самое поразительное лицо: Федор Никитин в роли Крупенина. И не там, где бодрый старичок, ожив, несет цветочки юбилярше Софье Сербиной, а там, где он скован немотой и ничего не может. Помимо всего прочего (а может, не «помимо»? Может, как раз благодаря всему прочему — этому колесу живой игры вокруг?), вы поражаетесь тому, что актер чуть ли не с семидесятилетним стажем («звезда» немого кино: «Обломок империи», «Катька Бумажный ранет», «Парижский сапожник» — помните? Музыканта из «Дома в сугробах» — помните?), на девятом десятке, Ф. Никитин играет центральную роль в таком фильме и держит его великолепно! Поколения русских интеллигентов замерли в уголках этих глаз... И не столько «червонный казак», о котором мне вовремя напоминает сценарий, сколько какая-то иная ассоциативная цепочка... Академик? А раньше — молодой ученый, дни и ночи проводивший в лаборатории? А раньше — гимназист на катке в губернском городе, зимой 1913/14 года?..

Нет, крупней. Крупней вопрос, навеваемый лицом этого человека. Вопрос один: как же это он умирает? Зачем это так?

Я не про тело. Материальное умирает по законам природы, закономерно. Телу и надо обеспечить у х о д — медицинский, материальный. Он и обеспечен. Я о другом. О другом у х о д е. Личность, неповторимая и единственная, э т а, однажды осуществившаяся в этой точке материи, — зачем исчезает?

Нельзя ответить на этот вопрос.

Можно от него только отвлечься.

Губенко отвлекается. С помощью блистательной этюдной техники. С помощью лошадей, мотоциклов, вертолетов и барабанов.

А потом вновь ощущает себя на пороге, за которым — бездна. На сюжете это не сказывается; сюжет продолжает крутиться вокруг темы «ухода» (медицинского): командовать ли «контингентом» или вникать в нужды каждого? Сказывается — на «чисто кинематографическом» пульсе фильма. На том, как взаимодействуют портретные характеристики.

Лицо Жанны Болотовой в роли главврача — как бы связующий лейтмотив этой пестроватой портретной симфонии. Выжидающий взгляд умных глаз, что-то льдистое в их голубизне. Хрупкое изящество рта и подбородка — что-то жесткое в этом изяществе... Мысленно я поселяю в центре фильма нечто физиономически противоположное — мягкое, округлое, доброе, плывущее, терпеливое. И хотя по рассудочной схеме это будет нечто в высшей степени подходящее к расслабленной и беспомощной фактуре лиц, собранных в центре картины, — все именно поплывет и растечется. Нет, т а к о й картине нужен удар хлыста, удар тока. Жесткая и точная пластика Болотовой контрастирует с мягкостью, призрачностью, плывущей невесомостью окружающих ее лиц и фигур — в ней концентрируется то, чего они не должны испытывать, о чем не должны догадываться: подавленный ужас от сознания неотвратимости происходящего. Пружинная зажатость души главврача — и свободная «отпущенность» душ ее пациентов — вот физиономический сюжет фильма. «Я отдыхаю, я свободен...» — как не похожи они друг на друга в этом освобождении: и бывший ученый, и бывший солдат, и бывшая крестьянка, и бывшая знаменитая актриса...

Актрису надо ставить на первое место, конечно. В таинство старости вторгается художник, для которого артистизм — пароль и отзыв. Зрители, помнящие прежние работы

«И жизнь, и слезы, и любовь». Ерошкин — С. Мартинсон

Чистов — М. Брылкин, Птицына — К. Ильенко

Губенко и, в частности, ленту «Из жизни отдыхающих» (с обыгрыванием киносъемок, вторгающихся в реальность подобно какому-то еще более реальному виду реальности), знают склонность этого художника к восполнению жизни — через и г р у. Для Губенко игра, артистическое представление — не столько «отражение» действительности, сколько ее форсирование изнутри, выявление, утверждение — через динамику и вживание в образ. Игра есть волевое восстановление жизни.

В фильме «И жизнь, и слезы, и любовь», где все построено на динамической компенсации, на деятельном вытеснении слабости, игра несет огромную нагрузку. Наряду с другими способами форсажа силы, разумеется. Усилие разума — форсаж моторной памяти у бывшего ученого — стоит здесь рядом с усилием чисто атлетическим — старик с бородой бежит стайерскую дистанцию. «Производственный конфликт» главврача с директором нужен для той же цели: для вытеснения тайны небытия, висящей в воздухе фильма. И главное звено в этой цепочке, вытягивающей жизнь на э т у с т о р о н у, — главный переломный момент — момент артистического преображения реальности. Финальный эпизод картины — юбилей восьмидесятилетней артистки, отмечаемый в доме престарелых.

Торжество идет и об руку с драмой, и на грани шаржа: неизвестно, найдет ли силы именинница подняться утром с постели, — но развита бешеная деятельность: «контингент» рисует плакаты, репетирует поздравления, бежит на дорогу встречать высокого гостя: говорят, на юбилей обещал прибыть «сам Козловский».

Он прибыл. Сам! Под рукоплескания старцев он выходит на сцену в безукоризненном черном фраке и выпевает поздравление юбилярше. Цветы, цветы. Музыка. Великий певец подходит к замечательной актрисе. Поклон. Медленный танец. Елена Фадеева и Иван Козловский. Она — в роли Софьи Сербиной, он — в роли с е б я с а м о г о. Нарушение всяческих законов восприятия... Да хоть бы и «нарушение». В таком нарушении — весь Губенко. Сцена, венчающая юбилейный вечер престарелой актрисы, чей образ создан фантазией сценариста и режиссера, одновременно становится эпизодом д о к у м е н т а л ь н о г о кино — апофеозом восьмидесятитрехлетнего Ивана Семеновича Козловского, представшего перед кинокамерой.

Апофеоз силы, побеждающей слабость: силы артистизма, побеждающей слабость плоти... Прекрасная сцена. Финал?

Нет. Еще несколько мгновений. П о с л е торжества. Все разъехались. Старая артистка сидит у себя в комнате. Реквизит отгремевшего праздника разбросан вокруг: плакаты, платья. Цветы.

Молчание.

О чем думается в эти недолгие мгновенья? Что Софья Сербина не доживет до восьмидесятипятилетия?.. Что следующего юбилея не будет?.. Что этот, только что закончившийся, был последним?

Для того чтобы справиться с т а к о й м ы с л ь ю, нужно совсем другое мужество, чем для того чтобы в восемьдесят лет собрать силы для церемониального выхода.

Тишина.

В ночи слышно, как по аллее к подъезду старой усадьбы приближается такси. Хлопает дверца — кого-то под руки выводят из машины. Помогают подняться на крыльцо. Новенький.

Призрачная фигура с чемоданом в ногах стоит на крыльце в желтом свете фонаря и ждет, когда откроют, — готовится шагнуть через порог.

Вот теперь все. Конец.

Самат — Т. Нигматулин

Б. Берман

...Из городского фольклора

«ВОЛЧЬЯ ЯМА»
Сценарий Е. Абишева, Б. Шамшиева. Постановка Б. Шамшиева. Оператор М. Мусаев. Художники Д. Касымалиев, Э. Салиев. Композитор В. Лебедев. Звукооператор Н. Шарый. «Киргизфильм». 1983.

Когда ближе к финалу на экране возникает извлеченная из серебряного футляра маленькая фотография, на которой запечатлены некий отрок — юнкер и его папаша, одетый с галантерейной тщательностью и с такой же галантерейной улыбкой на лице, — этот пожелтевший за полвека портрет воспринимаешь не как любопытную деталь из прошлого одного из персонажей фильма, а как документ ушедшей эпохи и исток конкретной человеческой судьбы, изломанной и многое

поломавшей на своем пути. Фотография, сохранившая облик безвестного юнкера, отнюдь не похожего на артиста Кененбая Кожабекова, играющего бывшего отрока, превратившегося из юного пишпекского богача Баймурзаева в псевдофронтовика Шарипова, а на самом деле в главаря бандитской шайки, могущественного Бабахана, — эта принадлежность чьего-то навсегда ушедшего быта обрела вдруг на экране бытийный масштаб. Впрочем, уместно ли тут слово «вдруг»? Плотный быт заполнял экран не для того, конечно, чтобы вновь продемонстрировать умение Болота Шамшиева зорко увидеть в жизни и точно перенести на кинополотно приметы повседневности. Режиссер, как я понимаю, ставил своей целью разглядеть за проблемами быта — проблемы бытия. Подняться от документального правдоподобия к горизонтам социальных обобщений.

И многое тут ему удалось. Хотя, должен заметить, в этом стремлениии к обогащению режиссер уж слишком вольно однажды воспарил над действительностью. Я имею в виду такой эпизод.

Как следует из хронологических пунктиров, скрупулёзно прочерченных авторами, в начале шестидесятых годов Самат Касымов, главный герой «Волчьей ямы», ухаживает за очаровательной и интеллигентной Ажар (А. Темирова). Герой, которого играет Талгат Нигматулин, делает это с поистине купеческим размахом: Самат, подручный Бабахана, выдает себя за студента МГИМО и, решив, что все будущие дипломаты разъезжают по Москве в роскошных автомобилях, возит юную Ажар по столице именно на такой машине. Девушка, очарованная Саматом, во все глаза глядит на Москву, вроде бы и знакомую ей, но предстающую сейчас в каком-то новом свете, в ореоле зарождающейся любви... Однако как бы зритель ни симпатизировал Самату, красивому и неглупому парню, искренне пытающемуся изменить свою несложившуюся жизнь, он тем не менее зорче влюбленной Ажар и в состоянии заметить, что из окон машины, мчащейся по Москве двадцатилетней давности, явственно виден то громадный белый параллелепипед выставочного зала на Крымской набережной, то гигантские осветительные мачты над Лужниками — сооружения, появившиеся в столице значительно позднее...

Наверное, это надо трактовать как досадный казус. Да и вообще иной читатель будет вправе задать вопрос: ну, сколько в конце концов зрителей заметят данную режиссерскую небрежность. Ну, пять человек в зале, ну, десять, ну от силы пятнадцать... Но в том-то и дело, что число таких внимательных по стране, как мне кажется, можно будет мерить тысячами. Потому что по своей стратегической задаче «Волчья яма» ориентирована на многомиллионную, массовую аудиторию.

«Свой новый фильм, — говорил Б. Шамшиев на страницах «ИК» (1983, № 3) во время съемок «Волчьей ямы», — я пытаюсь сделать в жанре, который определяю для себя как народный роман... Народный роман — так определяю для себя, без претензий на научность, произведение, основанное на вполне реальной, жизненной истории, услышанной писателем в народе». И там же: «История эта, услышанная мной, пришла из городского фольклора...» «Подобные истории обрастают, как правило, у каждого рассказчика новыми и новыми подробностями, — объяснял режиссер корреспонденту «Советского экрана» (1983, № 8). — Мы стремились к тому, чтобы сценарий... был построен именно по тем принципам, по которым возникают устные предания».

Эти слова представляются мне ключевыми для понимания «Волчьей ямы». И не только ее поэтики, но и тех путей, что связывают фильм со зрительской аудиторией. Кстати, одно от другого тут не оторвать. Модель восприятия заложена в поэтику.

Как ни оттачивай терминологию, предложенную режиссером, все равно, мне кажется, мы сойдемся на том, что и «народный роман», и «история, пришедшая из городского фольклора» должны — по логике искусства — вернуться туда, где они родились, — к пратворцу в образе зрителя. Без этого, так сказать, компонента, без обратной связи, и «народный

роман», и «история, пришедшая из городского фольклора» рискуют остаться умозрительными формулами. Это представляется мне тем более верным, поскольку речь идет о кинематографе — искусстве, властно сопрягающем художнические задачи с требованиями «закона больших чисел».

Решивший в «Волчьей яме» захватить как можно больший сегмент зрительской аудитории, Шамшиев, несомненно, не является неким одиночкой-энтузиастом. И речь тут не о тех его коллегах, которые, вдохновившись успехом таких фильмов, как «Экипаж» или «Москва слезам не верит», пустились в плавание по лоциям коммерческого кино, не всегда сверяясь при этом с компасом высокого искусства. «Сделать высокое искусство массовым, а массовое — высоким» — эта задача, сформулированная несколько лет назад критиком А. Карагановым, сегодня, может быть, в особенности привлекает многих кинематографистов, которые создали себе имя картинами значительной художественной ценности, однако не всегда находившими понимание у широкого зрителя. Такую задачу поставил перед собой и Шамшиев.

Как бы интригующе ни звучал сформулированный им жанр — «народный роман», сам режиссер вполне отдавал себе отчет в том, что взялся за так называемый «низкий жанр»: криминальная история о молодом человеке, волею обстоятельств ступившем на преступную дорогу, об обманутом доверии... Отбросив национальный колорит, вычленив фабулу из сюжета, мы без труда найдем аналоги «Волчьей ямы», скажем, и во французском кино, и в индийском, и в русском...

Уместно вспомнить, например, шукшинскую «Калину красную». Некоторые западные рецензенты поспешно причислили ее к «полицейским фильмам», однако эта оценка, верная лишь на уровне фабулы, ни в коей мере не способна объяснить всенародное признание фильма, тот могучий духовный отклик, который нашла в сердцах зрителей трагедия Егора Прокудина.

И еще один пример, из другой, правда, сферы искусства, вспоминается мне в связи с размышлениями над жанровой природой «Волчьей ямы»: песни Высоцкого. Потому, главным образом, что эмоциональный настрой песен Высоцкого представляется мне до некоторой степени близким той манере существования на экране, которая избрана здесь Талгатом Нигматулиным в роли Самата: скупая, неаффектированная, но полная неизъяснимого внутреннего темперамента мужественность.

●

Впервые мы встречаемся с его героем в 1965 году. Он появляется на фрунзенском окраинном базарчике и, расплачиваясь за детские сандалеты, лезет в чемодан, невольно являя изумленному взору продавщицы кучу денег. Пятьдесят три тысячи с копейками — эта цифра будет названа чуть позже, в милиции, куда приведут вяло сопротивляющегося героя с паспортом на имя некоего Ахметова. В камере рядом с героем окажется шкафоподобный верзила по кличке Угрюмый (О. Кутманалиев), который попытается заколоть его чем-то вроде спицы, но, встретив энергичное сопротивление, поспешит свести инцидент к шутке.

Когда «Аметова» повезут из КПЗ на допрос к следователю, он, воспользовавшись поломкой машины, убежит и скроется в лабиринте улиц и проходных дворов...

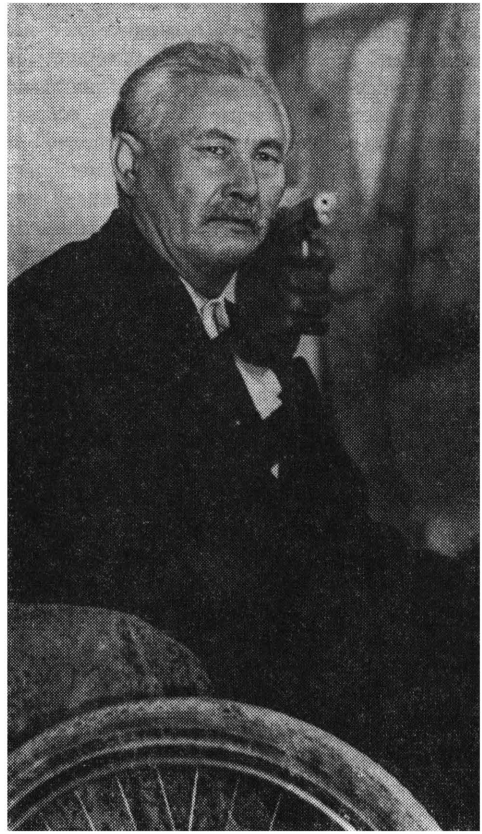
Вслед за беглецом устремится фабула, увлекая за собой и зрителей. Им, правда, придется распылять свое внимание, поскольку авторы сценария предложили не слишком, на мой взгляд, перспективную схему развития интриги: узелки прошлой жизни героя мы вынуждены распутывать как с помощью милиции, так и с помощью воспоминаний «Ахметова». К анализу «милицейской линии» мы еще вернемся, а сейчас хотелось бы поподробнее остановиться на воспоминаниях, потому что они, несомненно, являются и несущей конструкцией сюжета, и выразителем пафоса авторской фантазии, спрессовавшей в фильме грязные преступления и чистые чувства, грубые обманы и неиссякаемые надежды, чтобы поведать, говоря словами самого режиссера, о «трагедии преданного доверия».

Полуголодным юношей-сиротой в начале пятидесятых годов приезжает Самат в город,

чтобы поступить в институт. Его попытка заканчивается неудачей, но тут, в городе, Самат случайно попадает на глаза Шарипову. Этот инвалид-фронтовик, человек благородной внешности и полных достоинства манер, впускает юношу к себе в дом, окружая теплом и лаской, словно родного сына. Собственно, сыном и назовет вскоре Шарипов Самата, вслух благодаря судьбу, что она вознаградила его за все лишения (войны, потеря близких и прочее). Дом Шарипова, атмосфера патриархального спокойствия, сочные детали среднеазиатского быта — все это запечатлено камерой Манасбека Мусаева с соблюдением гармоничных пропорций поэтического растворения в жизни и достаточно рационального ее анализа.

Холодок остраненного взгляда не случаен, ведь прошлое Самата, предстающее перед нашими глазами, увидено им, уже знающим, что за благообразной личиной Шарипова скрывается матерый преступник, цинично присвоивший себе и фронтовые доблести, и право распоряжаться чужими жизнями: так решил он распорядиться и судьбой Самата — сделать его подручным в своих махинациях, в частности в перевозке отстрелянных браконьерами соболей... Когда Самат хочет порвать с бандитским кланом своего названного отца, Шарипов с

«Волчья яма».
Шарипов — К. Кожабеков



изощренным хладнокровием профессионального гангстера организует убийство Рахима, мужа сестры Самата, подбрасывая улики таким образом, что виновным предстает Касымов. И тому, морально раздавленному, видящему горе сестры (она сходит с ума), ничего не остается, как взять из рук Шарипова паспорт на имя Ахметова и вновь вернуться в лоно бандитской «семьи».

В «катакомбы» шариповской натуры мы опускаемся постепенно, хотя уже в первой трети фильма становится ясно, что перед нами, в сущности, оборотень, масштабами своего злодейства напоминающий едва ли не шекспировских персонажей. Но, странное дело, гений зла не вызывает зрительского неприятия, напротив, мы вглядываемся в глаза Шарипова с нарастающим интересом. И это не авторский просчет, а, как я понимаю, глубоко продуманный замысел, цель которого — скрупулезно разобраться в психологии персонажа, обнаружить его субъективную правду, с тем чтобы распознать шариповскую методологию духовного обольщения.

А ключ, которым орудует в «народном романе» Б. Шамшиева гений зла, как и положено в фольклоре, прост: губительная приманка в виде добра.

Самат, который не помнит собственного отца и стыдится матери, запятнавшей свое имя в аиле «незаконной» любовью, всем сердцем истосковавшегося по ласке человека отвечает на добрый взгляд Шарипова, на его простой и в то же время благородно-многозначительный жест, когда он при первой встрече с отцовской заботливостью кладет в котомку голодного Самата лепешку хлеба. Простота, с которой авторы показывают первопричину крушения Самата, не умаляет безусловную истинность предлагаемого ими вывода: человек, обделенный теплотой и участием, тянущийся к добру, однако лишенный крепкой нравственной основы, такой человек способен принять за добро его суррогат.

Кененбай Кожабеков, играющий Шарипова, ведет свою роль захватывающе виртуозно. Мерзавец и негодяй, поправший все святые человеческие ценности, его персонаж завораживает силой своего обаяния не только Самата, но и нас, зрителей. Это какая-то магия, некий демонизм, и вот мы уже как малые дети, слушающие страшную сказку, околдованы чарами зла... Тонкая психологическая нюансировка в сочетании с выверенной, лапидарной пластикой позволяют актеру насытить роль недюжинным драматизмом, впрочем, не утяжелив ее излишними подробностями, которые могли бы оказаться неподъемной ношей для «истории, пришедшей из городского фольклора». Если это и простота, то поистине высокая, даже академическая, рожденная не «наитием», а мастерством, накапливаемым годами.

К. Кожабекову повезло больше, чем другим исполнителям. Драматургически образ Шарипова разработан, безусловно, и масштабнее, и психологически тоньше. Тут нет дидактики, и нерв зрительского соучастия находится в постоянном возбуждении: демагогия Шарипова виртуозно камуфлируется в тона магической исповедальности. И склонная к пленительному самообману душа Самата, стремящегося обрести гармонию и веру в людей, принимает демагогию Шарипова за правду. Он хочет верить ему, и как тут не поверишь, когда тебя увещевают словами, идущими вроде бы из сердечных глубин.

Так, в плавном ритме сказа, избегая риторики, повествуют авторы о противоборстве заблудшей души с искусителем.

А бунт Самата против «шариповщины» начинается с детали весьма неожиданной и вроде бы бытовой; однако осмысление детали уводит нас с бытового уровня.

Когда верный раб и приспешник «пахана» Саид-лагман (Т. Бахтыбаев) говорит Самату, вернувшемуся из очередной ездки за соболями в изодранном костюме (парня «проверяли» в драке нанятые Шариповым головорезы), что не стоит, дескать, печалиться о такой мелочи, и подобострастно открывает перед ним, наследником хозяина, шкаф, где теснятся одинаковые костюмы и сорочки: все, мол, твое, и не нужно ничего чинить и стирать, носи и выбрасывай, — героя, с его тонкой, романтичной душой, это пугает. Кошмар одинаковых пиджаков и рубашек — благоденствие, отдающее

покойницкой. И в Самате начинает нарастать протест против того, кто объявил его своим наследником.

Не скоро и не просто придет Самат к внутреннему суду над Шариповым, который, как выяснится позже, отпрыск богатейшего некогда рода Баймурзаевых, ставший в уголовном мире крупной фигурой, печально знаменитым Бабаханом...

Эти сюжетные подробности откроются нам благодаря «милицейской линии». Она существует в картине единственно, кажется, для того, чтобы зритель, не дай бог, не подумал: куда это подевались стражи порядка, призванные обезвреживать всяких бабаханов-шариповых-баймурзаевых?.. Не знаю, может, и не этими соображениями были водворены в кадр тусклые фигуры в мундирах, однако очевидно лишь то, что сами авторы не поверили, к сожалению, в эмоциональную и идейную силу сюжетного противоборства Шарипова и Самата. В «Волчьей яме» как бы сосуществуют два пласта. Один — динамичный, с глубоким внутренним нарастанием, пропитанный воздухом реальной жизни, увлекающий яркими характерами. И другой — с вялым ритмом, со случайными планами, с героями-резонерами, сеющими вокруг постное уныние дидактики; не спасают даже прекрасные актеры (например, милицейского полковника играет Суйменкул Чокморов).

Понятно стремление авторов оснастить свою историю большим количеством значащих подробностей, но если в устных и песенных жанрах «городского фольклора» главное — интрига, фабула, а подробностями можно играть по своему усмотрению и даже менять их, то на экране, где жанровая условность редуцируется, а порой и вовсе не воспринимается зрителем, эти подробности нуждаются в строгой и оправданной организации. «Волчья яма», к сожалению, не всегда этому закону отвечает. Необходимо, например, дать понять Самату, что он заблуждается, когда верит Шарипову, будто это он, Самат, собственноручно убил Рахима. В «городском романе» с этой ситуацией разделались бы просто: «и тут Самат узнал, что Рахима убил не он, Шарипов это все подстроил, напоив парня до синих чертей...». И нам этого достаточно, но не в кино, где действуют иные правила повествования. Сценаристы «Волчьей ямы», похоже, так не считают: о своей невиновности Самат узнает через много лет из уст случайно встреченной любимой, которая в свою очередь «совершенно случайно» услышала разговор истинных убийц... Образ Ажар воспринимается как функциональный, особенно во второй половине фильма, и любовь, без которой немыслим «роман» («городской», «народный» — всякий), остается на уровне почтительного, но не более, поклона в сторону жанра. Взамен страстей нам предлагают инфантильное умиление Ажар, узнавшей, что у Самата, оказывается, способности к резьбе по дереву — так и хочется воскликнуть: вот счастье-то, иначе непонятно, за что девушка из хорошей семьи полюбила бандита и вора. А взамен прочувствованного пластического решения — штампы, пришедшие из кинематографа той поры, когда Самат и Ажар были школьниками (тут и зеленые луга, по которым, держась за руки, гуляют влюбленные, тут и непременная филармония, куда просто не может не пойти исправляющийся преступник).

Такие огрехи не спишешь на жанр. Каким бы демократичным он ни был, ему не пойдут на пользу ни скороговорка, ни приблизительная поспешность. А вот когда Б. Шамшиев выстраивает свои многофигурные композиции с присущим ему широким, вольным дыханием, тогда мы готовы принять на веру самые неожиданные повороты фабулы, оправдывая их свойственной жанру повышенной температурой. Так, мы верим в «телебалаган», устроенный Саматом, чтобы, воспользовавшись суетой придуманной им «прямой телепередачи о ветеране войны», захватить Шарипова и рассчитаться с ним...

Немало из того, что удалось в фильме, сделано — такое ощущение — вопреки сценарию. Особенно в финальной части, когда драматургия вешает на Шарипова неподъемные гири, грозя потопить сюжет в волнах дидактики, а самого героя — в океане греха (будто того, что мы уже знали о Баймурзаеве, недостаточ-

но). Он, оказывается, еще и сотрудничает с разведкой «соседней страны»... По логике вещей тут-то «гений зла» должен быть суперосторожным, он же, следуя путем, указанным сценаристами, право слово, тупеет и одну за другой совершает ошибки, непростительные даже начинающему преступнику... Многое я бы дал, чтобы узнать причину, толкнувшую авторов к упрощенчеству драматургии, в то время как глубинное, природное, что ли, настроение фильма обретает большую объемность.

Болот Шамшиев — художник достойной уважения последовательности. Исследуя почти во всех своих фильмах конфликт добра и зла, анализируя его на разном жизненном материале, в различных жанровых параметрах, в финале своих произведений он тяготеет к симфонизму эпоса, являя зрителям некий апокалипсис, схватку сил света и тьмы. Вспомним, скажем, выстрел, которым Бахтыгул в гулком безмолвии перевала Караш расплачивается с Жарасбаем за предательство... Но если Бахтыгул, герой первой игровой картины Шамшиева, смог рассчитаться с тем, кто вероломно попрал его судьбу, то Самат Касымов, пытаясь в одиночку расправиться с Шариповым, сам становится жертвой — попадает в какую-то дьявольскую ловушку, капкан с ножами... Мученическую смерть готовила Самату его сестра, лишившаяся рассудка после гибели мужа. Вот так, как всегда, чужими руками, Шарипов (правда, уже сам того не ведая) почти замкнул адский круг. Я говорю «почти», потому что в последних кадрах мы видим, как раненого Самата везут по больничному коридору. Но даже не этот нехитрый фабульный знак вселяет в нас уверенность в будущем героя. Мы сами, силой своей зрительской воли, своего сопереживания дали Самату грядущую жизнь — уже за рамками экрана (это, согласитесь, удивительное, волшебное свойство низких жанров). Втягивая нас на протяжении фильма в орбиту мучительных переживаний Самата, делая это без нажима, с поразительным чувством меры, Талгат Нигматулин обратил зрителей в самых верных союзников своего героя, ринувшегося в последнюю схватку с Шариповым.

«Волчья яма». Ажар — А. Темирова

Брошенный своими приспешниками, полностью разоблаченный органами милиции, Шарипов проигрывает вчистую. Но как он это делает!..

Тут не произошло, к счастью, примитивного «развенчания», способного рикошетом ударить и по Самату, который, выходило бы, всю жизнь боролся пусть с гнусным и коварным, но — лилипутом... Проигрывая, Шарипов не мельчает. А Кененбай Кожабеков набирает еще большую актерскую высоту. Вопреки дидактическому перстy сценария, вопреки канцелярской интонации, с которой изъясняются с Шариповым сотрудники милиции, в финальных эпизодах К. Кожабеков действует в параметрах мощного эмоционального и социального обобщения, возникающего из правды сыгранного им характера.

Поняв, что разоблачен, что кара неминуема, что не спасет уже никакое подполье, никакая мимикрия, Шарипов срывает с себя орденские планки, долгие годы создававшие в глазах людей ореол выстраданного почета. Отчаяния

в этом жесте не меньше, чем освободительного расчета со своим прошлым, когда, чтобы выжить, следовало облекаться в защитные цвета лжи, а она, мы видим, тяжелая ноша даже для бандита такого масштаба, как Бабахан-Шарипов. «Я ненавижу вас!» — кричит он (повышая голос впервые, мне кажется, за весь фильм). И в этом крике не только животное ожесточение из-за проигрыша, но и идущая из глубин души боль от того, что так и не обрел в Самате близкого человека, духовного наследника. «Я ненавижу вас!» — в этом крике и наслаждение правдой, произнесенной вслух впервые, вероятно, за долгие-долгие годы, и нечеловеческое отчаяние, что так и не смог понять, почему о н и выжили и живут, радуясь жизни, рожая детей, строя новые дома в этом странном городе, который Баймурзаев-Шарипов упорно называет приятным его сердцу старым именем Пишпек... И вот на горизонте возникает Фрунзе — неузнанный Шариповым Пишпек, белоснежные силуэты новостроек с блестящими на солнце глазницами окон, откуда и не разглядеть, наверное, на этом зеленом лугу седого старика в инвалидной коляске...

Актерская работа Кененбая Кожабекова, пожалуй, одно из самых главных достоинств фильма. И полноправным союзником Кожабекова стал Армен Джигарханян, озвучивший роль на русском языке. Других же добрых слов о дубляже картины, увы, не скажу.

В русском дубляже «Волчьей ямы» следы поспешности и даже непрофессионализма заметны и в стиле перевода, изобилующем «суконными» оборотами, «мертвой», неразговорной лексикой, и, главное, в «дежурной», коекак слепленной интонационной атмосфере: сиротский минимум нюансов, текст не доносится, а произносится... Для примера — две серьезные потери, произошедшие, я уверен, на стадии дубляжа. Сцена убийства Рахима, решенная Б. Шамшиевым на допустимой хорошим вкусом грани натурализма, оскоплена примитивностью звукового ряда, где не слышно ни дыхания жертвы, ни, я бы сказал, зловещего сквозняка преступления. Дубляжом «стерилизован» и колоритный образ Композа: важный персонаж, «городской сумасшедший», этакий осколок добра в преступном мире... Интересный, пластичный актер Муса Мамбетов не общается с партнерами, а вещает с профессиональным задором диктора передачи для старшеклассников... Может, и не стоило бы так подробно останавливаться на этом, если бы мои претензии к дубляжу «Волчьей ямы» не имели отношения ко многим произведениям республиканских студий, попадающим на всесоюзный экран. Открытый и принципиальный разговор об этом назрел давно.

В этом фильме почти нет метафор. Рассказывая на экране «историю, пришедшую из городского фольклора», Б. Шамшиев решил обойтись без кинематографических тропов. Впрочем, один эпизод «Волчьей ямы» заставляет вспомнить о метафоричности, о прежнем, так сказать, Шамшиеве — с его органичной тягой к глубоким ассоциациям и поэтичным иносказаниям... Речь идет о прологе, выполненном в отточенной стилистике сурового шамшиевского лиризма. Этот пролог, собственно, и дал название всей картине.

Волчья яма, ловушка для коварных хищников, которую устраивают охотники, в такую ловушку попал некогда и Баймурзаев, поскользнувшись зловещей зимней ночью на одной из своих темных дорог... Но он выбрался из ямы: волки не тронули его, признав в нем своего...

Хотя режиссер и не разворачивает метафору пролога на плоскости сюжета, ему, тем не менее, удается насытить весь фильм ее многозначительным смыслом. Самат Касымов обманом был завлечен в «волчью яму». Он потерял здесь свое имя, растратил лучшие годы. Но не утратил человечности. Долгий, драматичный путь проходит герой, прежде чем выбраться из «волчьей ямы»...

В новой картине Болот Шамшиев, несомненно, ограничивает свою кинематографическую палитру, но не лишает ее при этом яркой выразительности. Он осознанно идет на изменение собственного стиля. Но не изменяет себе в главном — в неизбывном и страстном желании исследовать вечный поединок добра и зла.

А. Аронов

Маленькие секреты больших «тайн»

Смотреть детектив приятно. Сидишь, волнуешься, конечно, но все время предчувствуешь ту легкость, простоту, которую принесет разгадка. А когда это ожидание сбывается, зрителю порой кажется, что и делать-то такую картину было столь же легко и просто, как и смотреть. Не избегают подобного заблуждения и рецензенты.

В самом деле, в комедии надо рассмешить, в мелодраме — растрогать, в трагедии — потрясти. А тут? Разгадать, кто и как убил, и все. Так ведь разгадали же, и с самого начала было ясно, что разгадают, куда они денутся. Между тем удавшихся детективов почему-то ничуть не больше, чем действительно смешных комедий, глубоких социальных фильмов-исследований или по-настоящему трогательных мелодрам.

Видимо, у каждого жанра свои секреты. Здесь нужно точное ощущение интонации, чувство ритма, особая жанровая тактичность. Одних рецептов мало, да ведь и выписывают-то их критики почему-то всегда задним числом, обнаруживая сходство с тем врачом, который отлично знает не как лечить, а почему умер пациент. Надо ощущать своего зрителя, предвидеть его реакцию, планировать и создавать ее. И, конечно же, детективная история тоже по-своему свидетельствует о состоянии мира, который она изображает, только делает это иначе, чем, скажем, социальная драма.

У фильма «Тайна «Черных дроздов» есть

«ТАЙНА «ЧЕРНЫХ ДРОЗДОВ» (по мотивам романа Агаты Кристи «Карман, полный ржи»)
Сценарий В. Колодяжной, Е. Смирновой. Постановка В. Дербенева. Оператор Н. Немоляев. Художник Д. Виницкий. Композитор В. Бабушкин. Звукооператор Р. Собинов. «Мосфильм», 1983.

обаяние хорошо, добросовестно (здесь подходит даже слово «старательно») рассказанной истории. Социальные и психологические характеристики ситуации и персонажей в нем приводятся не сами по себе, а там и тогда, где и когда без этого не продвинешься дальше, к разгадке. Эти старательность и добросовестность исполнения, режиссуры и съемок хорошо сочетаются со всем, пусть несколько наивным и чуть старомодным, детективным миром, в котором сюжет разработан с исключительной обстоятельностью. Только в конце возникают некие прорывы «за жанр», о которых еще будет сказано.

●

Итак, завязка: мистер Джордж Фортескью покинул нас, оставив взамен загадку своей гибели. И сразу же возникает невероятное количество версий... В самом деле, все версии по-своему убедительны, по крайней мере на наш взгляд. И причины, как правило, две. Во-первых, каждому подозреваемому убитый чем-то мешал или досадил. Во-вторых, каждый подозреваемый довольно неприятный тип.

Первое, что здесь очевидно, — ничего себе субъект был этот самый отравленный миллионер Фортескью, раз столько людей имели основания если не убить, то по крайней мере возненавидеть его.

И это существенный мотив. В самом деле, будь Джордж Фортескью симпатичным или, на худой конец, просто обыкновенным дяденькой (или, как следует выражаться в данном случае, пожилым джентльменом), нам было бы его по-человечески жалко. А жалость поначалу явно портила бы игру, в которой темной ловкости, проявленной убийцей, должна противостоять ловкость светлая, неизменно присущая сыщику.

Как быть? Что сделать, чтобы Джордж Фортескью, которого неумолимая детективная судьба разлучит со зрителем еще до титров, успел вызвать нашу неприязнь?

Нужно поручить его роль опытному мастеру, который на считанных метрах пленки сумеет создать четкий и законченный характер несимпатичного миллионера. Всеволод Санаев абсолютно точно выполняет художественное задание. Правда, мы за последнее время привыкли видеть его героев добрыми и мудрыми. Больше того, именно им поручалось наводить порядок в серии фильмов о милиции. Ну, да это дело поправимое. Легкий грим, и в лице актера появилось что-то неприятное, остальное — дело актерской техники, которой Санаев владеет в совершенстве.

Вот он нагло одернул дочь, походя оскорбил невестку, унизил сына, сострил и сам захохотал громче всех и никого не дожидаясь — и мы ясно ощутили, каково тут жить, в этом доме, вблизи и в зависимости от этого грубого, самодовольного и ни с кем не считающегося человека.

Прежде чем начать поиск хода, ведущего к истине среди десятка ложных, нам надо оглядеться. Где же это мы, собственно говоря, находимся?

Задавая такой вопрос, следует подразумевать сюжетные обстоятельства, но давайте поймем его простодушно, как если бы речь шла только о месте действия. Наша наивность себя оправдает. Вы знаете, мы в довольно-таки любопытном месте. Фирма «Фортескью» (в центре делового Лондона, как свидетельствует инспектор Нил) — не вполне обычное предприятие. Казалось бы, она выпускает зажигалки. Только каждая из них либо подслушивает, либо фотографирует, а какая-то может и взорваться. Ибо фирма «Фортескью» производит изделия для промышленного шпионажа.

Вот эти мирные с виду зажигалки — забавная метафора человеческих отношений в доме, как семейных, так и внесемейных. Миленькие, очаровательные, каждая с секретом. Мирок, где изящность форм и лак поверхности столь же обязательны, как и адская начинка.

Теперь вы, возможно, будете морально подготовлены к тому, что две самые элегантные здесь дамы — Адель, супруга покойного (Л. Полищук) и мисс Доу (А. Чернова) — имеют свои смущающие душу тайны. Обе они, в сущности, чужие в этом доме. Супруга неверна мужу, а домоправительница, по-видимому, вообще наводчица: готовится ограбление виллы. Увы, все это ни на шаг не приближает нас к тому, что мы ищем. Как говорит старая, мрачная тетка-святоша, живущая тут же, но отдельно от всех (Э. Радзиня):

— Супружеская измена — одно, а убийство — нечто другое.

И попытка ограбления — тоже не убийство, добавим мы. Отметим только, что характеры женщин могли бы иметь более жесткие образные разграничения: пусть, скажем, А. Чернова уступила бы Л. Полищук поле внешней привлекательности, а свою ледяную холодность снабдила бы более острохарактерным рисунком.

Старший сын покойного не вызывает особых подозрений. Он сразу же представляется человеком ограниченным, скупым, лишенным воображения («мелкий клерк», как заметил о нем недобрый, но знающий отец), и все тут. А вот о его жене — Дженнифер — следует сказать подробнее.

Не потому только, что у нее есть настоящая причина для мести: покойный тесть обманул и разорил когда-то ее отца, отнял у него шахту «Черные дрозды» (откуда и название картины).

Любопытнее другое. Эстетика приключенческого фильма только кажется свободной, вмещающей какие угодно краски. По сути же она очень строга, функциональна, утилитарна. Она как бы не может спросить героя, добр ли он, не уточнив тут же: «А для чего ты добр? Как это пригодится в нашем действии, не терпящем промедлений?»

Так вот, в эти тесные рамки играющая Дженнифер Е. Санаева сумела вместить образ слабой, несчастливой, но, в сущности, неплохой женщины. Мстительница из ее героини все равно не получится — не только потому, что «так надо», но и потому, что она нескладная, неловкая, по-своему трогательная. Мы поверим в это окончательно, когда эта мстительница сама окажется объектом шантажа, и продолжим наши поиски подходящей кандидатуры на роль убийцы, оглядывая окружение.

Англичан вообще играть трудно. Они какие-то такие особенные, такие четкие, определенные в своем облике и такие в то же время экстравагантные, что нам угодить здесь не просто. «Ну, тоже мне лорды», — говорят искушенные зрители и вспоминают какой-нибудь ехидный анекдот, подчеркивающий крайнюю непохожесть отечественного «англичанина» на заморский оригинал. (Какой анекдот? Ну, хоть та-

«Тайна «Черных дроздов». Инспектор Нил — В. Седов, Ланс — А. Харитонов, мисс Марпл — И. Эвер

кой. Мужчина, входя в винный отдел гастронома: «А из-под шотландского виски бутылки принимаете?» Продавщица, с резко преувеличенной вежливостью: «Тара кончилась, с э р».)

Так вот, не будучи близко знаком с лордами в своем повседневном быту, я в данном случае остался вполне удовлетворен тем, как сыграли актеры представителей туманного Альбиона.

В конце концов, можно сослаться на то, что мы с вами не столько в Англии, сколько в стране загадок, называемой «детектив». Но, оказывается, достоверность в детективе имеет свое значение. Удивительная и все еще не познанная до конца, эта страна вовсе не безразлична к обстановке, к мелочам и подробностям, а порой даже капризно придирчива к ним. У нее, если угодно, свои отношения с реализмом.

Польского писателя Ежи Эдигея в день семидесятилетия спросили, является ли детектив реалистическим произведением. Без колебаний он ответил: «Конечно, является. Если через тысячу лет кто-нибудь будет писать о нынешней повседневной жизни в Варшаве... лучшим источником описания улиц, трамваев, автомобилей, интерьера, одежды, обычаев будут детективные романы, ведь в них нельзя ошибаться в так называемых малых реалиях».

Как это объяснить? У русского глагола «узнать» есть два смысла. Узнать что-нибудь новое, неизвестное — и узнать, скажем, в толпе знакомого. Детектив, уступив «серьезной» литературе первое значение, без колебаний облюбовал второе. В нем мы на фоне всей этой психологической экзотики с особенным удовольствием «узнаем» что-то близкое, достоверное. Идеальный для нас с вами детектив развернулся бы во дворе и переулках нашего детства, а если бы мы встретили в нем кого-нибудь знакомого — вот было бы счастье!

Так что дело здесь не в одних создателях картины, но и в нас с вами: есть ли за что зацепиться нашему сознанию, есть ли чем удовлетворить нашу жажду узнавания? Доверие к детективу почувствуем, если есть.

Вот как в случае с Райтом, женихом дочери Джорджа Фортескью. Он уродлив, необаятелен и груб. Более чем вероятно, что он и не любит свою невесту, а охотится за ее приданым. Метит он в учителя... И вот тут мы чувствуем, что готовы его чуть ли не расцеловать. Узнали! Да ведь это один из педагогов, которых так страстно любил живописать Диккенс!

Однако и он — не убийца. Где же, в самом деле, этот негодяй?

А тут еще прямо почти на наших глазах убивают — душат — совсем уж трогательную, маленькую, неловкую и милую в своей неловкости служанку Глэдис (И. Мазуркевич). Теперь наше нравственное чувство подключено полностью. И если, допустим, еще неизвестный злодей так и избежит наказания, мы этого создателям фильма не простим.

Но ведь его ловить пока еще и некому. Полиция вместе со старательностью демонстрирует и туповатость. А впереди у нее будет возможность показать и беспринципность. Тут и появляется любимая героиня Агаты Кристи, едва ли не alter ego писательницы, мисс Марпл (И. Эвер).

Важно, за кого она, от чьего имени входит в сюжет.

— Я любила эту глупышку, — говорит симпатичная старушка, эксцентричность которой, возможно, могла бы быть показана более ярко.

— Она в самом деле была глупа? — спрашивает достаточно бравый, но явно зашедший в тупик инспектор Нил (В. Седов).

— Она была добра и слишком доверчива. Сирота. Она воспитывалась в нашем городском приюте... — включает мисс Марпл испытанные мотивы мелодрамы, чтобы наши сочувствие и негодование еще более обострились.

Тот, кто убил ее, был ее первой любовью. Всю свою нерастраченную нежность бедняжка отдала тому, кто... Мой монолог может продолжить каждый, поэтому его и незачем заканчивать.

Да, но у нас почти не осталось кандидатур на роль убийцы. Разве что Ланселот, младший сын сурового мистера Фортескью?

Честно говоря, этот вариант нам рассматривать не хочется. Ну, во-первых, у него алиби. Он только-только приехал из Парижа. Во-вторых, ему, чуть ли не единственному, казалось бы, незачем этого делать: завещание отца не сулит ему ничего хорошего.

Да и вообще он добрый, несчастный, обижен-

ный брат. Что-то вроде Карла Моора из шиллеровских «Разбойников», оклеветанного братом и изгнанного отцом. А вы посмотрите, как нежно он любит свою молодую жену, такую же бедную, как он сам, хоть она и дочь лорда...

Тут мы честно признаемся, почему мы за Ланселота. Какое нам, в сущности, дело до алиби и до невыгодности завещания? Для нас куда важнее то, что он очень хорош собой. Ведь это Андрей Харитонов, вы же помните Овода? И чтобы такой парень мог отравить отца да еще застрелить мачеху и задушить бедную служанку? Нет!

Но там, где мы сами себе говорим твердое: «Нет!», — там и следует в детективе искать возможную разгадку. Жанр и здесь работает у автора с математической точностью. Что ж, разберемся с Ланселотом.

Одна из самых милых и тонких сцен. Мисс Марпл разговаривает с Пэт, женой Ланселота. Атмосфера — сама уютность: мисс Марпл вяжет у камина. Под стать и беседа.

— Наверное, вы никогда не разлучаетесь с мужем? — спрашивает мисс Марпл, снуя спицами. Что это как не сочувствие такой нежной любви?

— Дела есть дела, мисс Марпл, — отвечает юная леди. — Лансу нередко приходится уезжать. Я плохо переношу одиночество. Даже теперь, когда мы живем в Париже...

Не правда ли, какой естественный и невинный разговор? Но что осталось от алиби Ланселота? Ведь алиби — свидетельство, что человек в момент преступления был в другом, совершенно определенном месте, а не «где-то», куда отправлялся по неведомым делам.

Теперь нас вряд ли смутит и то, что цвет волос рокового возлюбленного несчастной Глэдис был не таким, как у Ланселота. Парики — вещь известная, кажется, тысячи лет...

Преступник расчетлив. Даже влюбленную девушку нельзя было заставить подсыпать хозяину яд. Но вот сбить ее с толку было можно. Убийца подсунул ей журнал, в котором говорится о некоем «эликсире совести», а потом убедил, что именно его надо подмешать в мармелад: пусть мистер Фортескью исправится и поступит по совести.

Любопытный мотив. В нем есть и вздорная сенсационность, и убеждение, что мир можно исправить подручными средствами, так сказать, при помощи «малой домашней механизации». Эта невинная нравственная самодеятельность выглядит вполне безобидной, но, помноженная на невежество да еще направленная умелым манипулятором, может принести и такие вот плоды.

А как же нам быть с внешним обаянием молодого человека? Что ж, поучительно наблюдать, как детектив учит нас проницательности. Исходя из своих жанровых требований — нужно же, чтобы никто не догадался, — развлекательный фильм отваживается выступить против самой распространенной киноусловности о прямой и жесткой, однозначной связи внешности и личности. Увы, куда более серьезные жанры не часто отваживаются на такой шаг...

Теперь — зачем все это Ланселоту понадобилось? Оставшись практически без наследства, он просит у получившего все старшего брата всего лишь заброшенную шахту «Черные дрозды», ту самую, где, как всем известно, не оказалось золота. Зато, как пока известно одному Ланселоту, там есть уран.

Дело, как вы понимаете, не только в разнице химических свойств этих двух элементов системы Менделеева. Дело в их социальной функции, а для картины — и в их символическом значении. Золото — металл пиратов, фетиш первоначального накопления. Уран — символ новейшего империализма, всяческую наивность утратившего.

Владелец рудников Ланселот далеко обходит своего примитивно мыслящего брата, становится мгновенно одним из богатейших людей Англии. И теперь может влиять на ее политику. В этом месте хрупкий жанр классического детектива испытывает ощутимые деформации, на фильм нагружаются задачи едва ли не политического боевика, более серьезные и вряд ли ему посильные.

Но нам достаточно того, что полиция пасует перед удачливым новейшим пиратом, и значит, устанавливать справедливость придется уже не столько инспектору Нилу, сколько мисс Марпл.

Что ж, она назначает свидание убийце и го-

товится разоблачить его. Свидание назначено в парке, где светит солнце и гуляет посторонняя девочка с собакой. Мы торопимся, нам надо скорее узнать, чем все кончится, но авторы настаивают на замедлении, на мирном, дружелюбном разговоре старушки и ребенка.

Солнечный день, парк, девочка, вышедшая погулять с собакой.

Здесь, собственно, и происходит тот прорыв «за жанр», который продиктован отчасти первоисточником, а отчасти авторским пониманием известной закономерности: детектив жив не только законами жанра, но и известной свободой обращения с этими законами, возможностью в какой-то момент выйти за их пределы и сделать глоток свежего воздуха, окунуться в вольное и незаорганизованное детективным сюжетом течение жизни.

После того как этот глоток сделан, автор возвращается к захватывающему дух сюжету.

Ланселот, убедившись в невозможности подкупить стойкую мисс Марпл, подсовывает в ее сумочку зажигалку, на сей раз с взрывным устройством, и быстро удаляется. Его-то задерживают, но что будет со старушкой?

Вот тут-то и включается тот механизм сюжета, который «перекрывает» взрывной механизм зажигалки-бомбы.

— Извините, мисс, — возникает опять вежливая девочка, — Я заметила, как этот человек что-то подложил в вашу сумку...

Что делать. Детектив есть детектив, и даже «свободное течение жизни» ставится в итоге на службу сюжету.

Итак, справедливость опять восторжествовала. И снова при помощи обычных, «простых» средств: дружелюбия, связей между людьми, даже незнакомыми (в Англии это особенно значимая сторона дела), но добрыми и тоже простыми.

Вот этот урок демократического дружелюбия и остается главным, запоминающимся итогом фильма, в котором, благодаря последовательному выявлению драматургической идеи первоисточника сценаристами В. Колодяжной и Е. Смирновой и тактичной режиссуре В. Дербенева, напряженный сюжет умело удерживал наше внимание.

М. Ямпольский

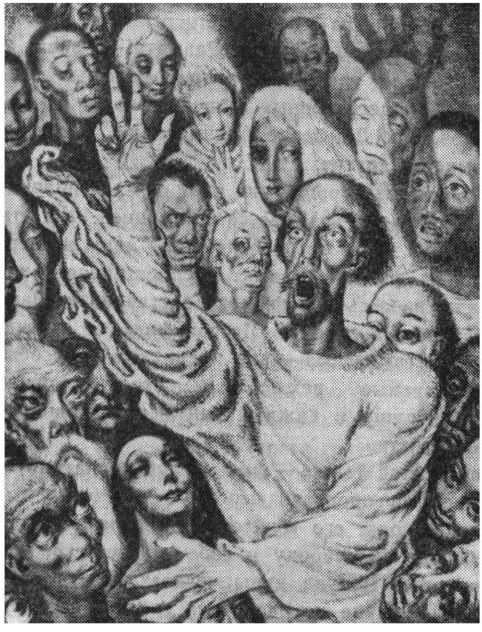
От эпоса к гротеску

Для известного советского мультипликатора, зачинателя эстонского рисованного фильма Рейна Раамата 80-е годы ознаменовались работами, которые можно расценивать как качественно новый, серьезный этап в его творчестве.

Фильм «Большой Тылл» венчает серию эпических притч («Стрелок», 1976; «Поле», 1978 и др.), достигая особой глубины и поэтичности в кажущейся простоте. Он является не только завершением целой линии в работе режиссера, но и одновременно подготовкой к резкому изменению почерка в следующем гротескном фильме — «Ад».

«Большой Тылл», увенчанный высшими наградами на кинофестивалях в Варне и Оттаве, — экранизация эстонской легенды, бытующей на острове Сааремаа. Согласно легенде, Тылл — добрый великан, правитель острова Сааремаа, помогавший людям, когда те оказывались в беде. Безгранично преданный своей стране и народу, он теряет дом и жену, но собственные беды и невзгоды отходят для него на задний план. Он сражается и умирает, защищая свободу народа, — так определяет режиссер содержание своего фильма.

Связь с фольклором для мультипликации имеет особое значение. И дело не только в том, что эта связь делает искусство глубоко национальным и обогащает его народной мудростью. В настоящее время мультипликационное кино остро ощущает потребность все в новых и новых художественных красках. Отказавшись в целом от космополитического стиля диснеевского типа, мультипликация ориентируется на бесконечное разнообразие творческих манер. Захватывая все более широкое художественное поле, рисованный фильм постепенно исчерпывает огромный диапазон сти-



«БОЛЬШОЙ ТЫЛЛ» (по мотивам народных сказаний)
Автор сценария и режиссер Р. Раамат. Художник Ю. Аррак. Оператор Я. Пылдма. Композитор Л. Сумера. «Таллинфильм», 1981.

«АД»
Автор сценария и режиссер Р. Раамат. Художники В. Уусберг, Х. Эрниц. Оператор Я. Пылдма. Композитор Л. Сумера. «Таллинфильм», 1983.

левых возможностей. Именно здесь ориентация на фольклор оказывается наиболее плодотворной. Она позволяет сочетать особенности национального мироощущения с универсальностью общечеловеческого архетипа.

Своеобразие фильма вытекает и из уникальной его истории. Первоначально «Большой Тылл» делался как фильм плоских марионеток, а затем был снят вторично в технике рисованной мультипликации, но с установкой на сохранение пластики первого варианта. В результате персонажи движутся с весомой пластикой куклы, преодолевая искушение «свободной играющей линии»[1], как выражается Раамат. Все это придает фильму эпическую монументальность, не частую в истории мультипликации.

Фильм завораживает зрителя точностью ритмики, великолепной мощью движений (особенно в батальных сценах), темным глубоким колоритом — густота зелени и алого напоминает «Ночную охоту» Паоло Учелло и его же знаменитую «Битву при Сан-Романо».

Художественные компоненты фильма сливаются, образуя на редкость органичное целое. Однако целостность «Тылла» — не просто побочный эффект и даже не только эстетический принцип. За ним стоит особое художественное содержание.

Художник фильма Юри Аррак любит изображать своих героев со странными прическами. Волосы у них растут наподобие то ли ветвей, то ли сосулек, то ли острого каменистого облома. Существенно, что необычную рваность контура он распространяет и на мир природы — деревья, облака, скалы, даже морские волны у него имеют тот же характерный абрис. Таким образом Аррак добивается пластической интеграции одушевленных персонажей в мир неживой природы. Люди у него кажутся отчасти деревянными или каменными, природа — почти дышащей. Вместе с приметами арраковского стиля в фильм Раамата перешел и специфический арраковский анимизм. Фильм начинается панорамой по дикой

[1] Раамат Р. О живописи в рисованном фильме. — В кн.: «Мудрость вымысла». М., 1983, с. 141.

природе Сааремаа, где рваный контур прибрежных скал в точности повторяет тяжеловатую камневидную пластику самого великана Тылла. Между людьми и природой здесь нет непреодолимых границ.

Вслед за начальной панорамой в пейзаж начинают лететь какие-то красные шары неправильной формы, кровяные сгустки, которые оказываются раскаленными камнями, швыряемыми из-за леса дьяволом. Так начинается вторжение врагов, завязывающее сюжет фильма.

Это «камнеметание» в эстонском и карело-финском фольклоре имеет особое значение, далеко не сводимое к акту агрессии. Камнеметание — это типичное занятие злых великанов ванапага́нов («старых язычников»), живущих в озерах, пещерах и преисподней. Они же строят гигантские мосты через море, по которым души умерших сходят в ад. Они-то и являются традиционными антагонистами Тылла и другого известного мифического великана — Калевипоэга, традиционно считающегося строителем земного рельефа. Существенно и то, что камнеметание — это многократно повторенный в легендах мотив соревнования, борьбы между Калевипоэгом, Тыллом и ванапага́нами. При этом речь здесь идет не просто о борьбе сил добра со злом, а о самом строении мироздания, в которое вовлечены мифические великаны. Раамат намекает на это в фильме. После гибели жены Тылла вдруг сам рельеф местности начинает судорожно преображаться, и из земли проступает искаженное гримасой человеческое лицо. Таким образом в борьбе Тылла и дьявола решаются судьбы всего мира, война оказывается и катаклизмом всего миростроения. В высшей степени символично и странное оружие, которым он сражается с врагом, — огромные колеса. Колесо — это прежде всего колесо фортуны. В финской традиции колесо связано с волшебной мельницей Сампо из «Калевалы», имеющей очевидный космогонический смысл.

Космогонизм «Большого Тылла» соответствует абсолютной рукотворности мультипликационного мира, тоже каждый раз творимого наново. Но, помимо этой метафорической близости мультипликации и мифа, космогонический анимизм фильма помогает преодолеть устоявшуюся в рисованном кино оппозицию движущегося героя и отчужденного от него фона. Устанавливается глубочайшая взаимозависимость героя и мира, в котором он обитает. Тылл — это и живая земля, и живой лес. Характерно, что в фонограмме фильма нет места одинокому голосу — голоса тут звучат хором, дробятся эхом (предвосхищая сцену смерти Тылла, когда его тело расплывается на несколько силуэтов), имитируя бесконечность пространства и его многоголосье.

Тылл — это первородный камень. Почти в каменную статую превращается в каменном саркофаге жена Тылла, каменеет и он сам. Трудно найти более выразительный, чем этот фольклорный образ, способ передачи растворения героя в мире.

Смерть Тылла и его растворение в земном рельефе сближает фильм Раамата — Аррака с европейской традицией антропоморфных пейзажей, представленных в творчестве таких мастеров, как Джузеппе Арчимбольди, Иоост де Момпер и другие.

Во многих европейских языках мультипликационное кино называется анимацией. Но эта анимация часто распространяется лишь на персонажей фильма. Раамат распространяет анимацию на весь мир фильма, заставляя дышать его эпический космос. Персонификация стихий, миф, метаморфоза — вот основные способы, используемые режиссером, чтобы вложить живую душу в каждый сантиметр экранного пространства.

«Большой Тылл» — фильм глубоко патриотический, он пронизан верой в неисчерпаемые силы народа, его мужество и непреклонность в борьбе за свободу и свое человеческое достоинство. Покуда душа человека слита с его землей, покуда не разорвана связь с несокрушимой волей каменного богатыря Тылла, силы зла не смогут победить силы добра.

Последний фильм Раамата «Ад», отмеченный премией на XVII Всесоюзном кинофестивале в Киеве, значительно отличается от «Большого Тылла» и по содержанию, и по стилистике. Однако если вглядеться в это про-

изведение внимательно, то мы обнаружим множество прямых перекличек с предыдущим фильмом и скрытое развитие заявленных в «Тылле» тем.

«Ад» является экранизацией (в данном случае это слово вполне уместно) гравюр известного эстонского художника Эдуарда Вийралта. В 1925 году Вийралт уехал из буржуазной Эстонии в Париж, где в начале 30-х годов он завоевал славу одного из своеобразнейших графиков.

Раамат в основном использовал три гравюры Вийралта, выполненные в начале 30-х годов и являющиеся наиболее известными его произведениями: офорты «Ад» (1930), «Кабаре» (1931) и литографию «Проповедник» (1932). Эти отмеченные богатейшей фантазией фантасмагории отражают острое художественное предчувствие ужасов близившегося фашизма и надвигавшейся второй мировой войны. Все три гравюры выполнены как раз тогда, когда «великая депрессия» обрушилась на европейские страны, неожиданно для себя вступившие прямо из относительного благополучия 20-х годов в темную полосу глубочайшего экономического кризиса.

При переносе на экран пророческих для своего времени произведений Раамат должен был решить ряд сложных проблем. Необходимо было объединить три гравюры в едином сюжете и развернуть во времени три апокалипсических видения, представленных Вийралтом в мгновенности графической статики. Нужно было сохранить верность духу первоисточника, а кое-где предложить и свою расшифровку крайне сложной образности гравюр.

«Проповедник» Вийралта изображает страстно пророчащего святого в окружении множества лиц — людей разных рас, возрастов, темпераментов, настроений. «Ад» — это многослойная гуща гротескных лиц, невероятных фантастических видений, сплетенных в почти нерасчленимую плотную массу. Единственная гравюра, обладающая элементами сюжетности и неким условным, но все же описываемым пространством,— это «Кабаре».

Здесь представлены сдавленные в густую, непродыхаемую массу люди, любой ценой ищущие наслаждений в этом невыносимо гротескном содоме. Танцующие, пьющие, обнимающиеся, распаляющиеся от вида канканирующих девиц и постепенно теряющие все человеческое, завсегдатаи вийралтовского кабаре являют зрителю истинное лицо мещанско-обывательского мирка, заглушающего танцевальными ритмами трагическое звучание действительности.

Естественно, что этот офорт явился основой фильма, действие которого разворачивается именно в вийралтовском кабаре. Сюжет фильма, если можно отнести к нему это слово, и есть переход от безумного, безудержного и страшного веселья, царящего в «Кабаре», к удушающему кошмару «Ада». Чтобы связать две гравюры, Раамат извлек из обеих тему музыки. В «Кабаре» есть фигурка скрипача, превращенного режиссером в воплощение некой доброй, человеческой стихии. В «Аде» одно из центральных мест занимает изображение дьявола с дудкой. По воле режиссера дьявол из «Ада» проникает в кабаре и стремится заставить веселящихся тут людей плясать под его дудку. Ему противостоит проповедник из третьей гравюры. В единоборство со скрипачом дьявол вовлекает возникающие из небытия страшные военные машины, прорастающие пушечными стволами и также взятые из гравюры «Ад». Гибель скрипача и триумф сатаны завершаются огромной метаморфозой, превращающей завсегдатаев кабаре в мрачные видения «Ада». Таким образом заканчивается постепенное поглощение одной гравюры другой, переход от одного графического листа к другому.

Развертывание гравюр в сюжет трансформирует синхронную густоту перенасыщенного и замершего пространства в цепочку событий. В силу этого плотность графического листа несколько ослабляется. А само скольжение взгляда камеры по этому пространству, аналогичное скольжению взгляда зрителя по листу, вводит линейность и последовательность чтения, разворачивает его во времени. В этом есть один существенный момент.

Европейская традиция чтения ориентирует движение глаз зрителя по горизонтали (не от-

сюда ли горизонтальный формат киноэкрана). И большую часть фильма камера Раамата прощупывает пространство вийралтовского кабаре в основном в горизонтальной плоскости. Между тем особенностью всех трех гравюр Вийралта является то, что они построены в основном слоящимися вертикалями. Образы Вийралта вырастают один из другого (в «Аду» головы растут одна из другой, как дерево), пронизывая плоскость смысловыми рядами снизу вверх. В силу этого чтение по горизонтали нарушает естественные смысловые связи гравюр и реконструирует их неожиданным образом. Противоречие между вертикальной организацией смысла и горизонтальным чтением можно проиллюстрировать на примере того, как обрабатывает Раамат символическое пространство «Кабаре».

«Кабаре» — наиболее сложно организованный и трудный для интерпретации лист. У Вийралта он строится следующим образом: справа и слева взаимосвязанные вертикали — это расположенное справа дерево, ветви которого, подобно пальцам, держат огромную скрипку, на которой расположились скрипач, виолончелистка и аккордеонистка. Кончики пальцев этого сухого безлистого дерева-столба увенчаны колокольчиками и лицеобразными погремушками. Вокруг ствола дерева сооружен круглый стол, за которым сидят гротескные фигуры пьяниц. В их рюмки и стаканы прямо из ствола дерева, как из фонтана, брызжут струи. Притом брызжут они из ртов лиц, проступающих сквозь кору ствола. Слева стоит изваяние многогрудой богини, воздевающей руки. Ее пальцы прорастают листьями и плодами. Из шести грудей изваяния брызжут струи на кувыркающихся у ее ног младенцев (путти), собирающих жидкость в стаканы.

Две вертикали, обрамляющие лист, являются стержнями, придающими смысл всей гравюре. Перед нами два источника. Слева — источник жизни и юности, из которого пьют дети, справа — его обращенный антипод, нечто вроде того, что мастер аллегорической литературы Балтасар Грасиан называл «Фонтаном обманов».

Фонтан, бьющий из сухого дерева, как источник и центр вакханалий, не Вийралтом придуман. Вероятно, впервые фантасмагорическое сухое дерево, напоминающее сказочное чудовище, введено в сцену вакханалии в известных полотнах Пьеро ди Козимо «Открытие меда» и «Злоключения Силена», которые, как показал Эрвин Панофский, являются иллюстрациями к тому месту «Фастов» Овидия (кн. 3, 735—760), где речь идет об открытии свитой Вакха пьянящего меда в дупле сухого дерева. Любопытно, что погремушкам на дереве Вийралта у Овидия соответствует звон кимвалов, вызывающих пчел из дупла. Но и младенцы-путти у статуи богини слева также характерная принадлежность вакханалий классического искусства, так как они входят в свиту Вакха. В принципе два этих смысловых гнезда позволяют интерпретировать «Кабаре» как иллюстрацию двойственности эпикурейского мира, представленного на гравюре. Слева мы имеем как бы аркадически-идиллическую символику вакханалии, а справа ее обратную демоническую сторону. Опьянение радостью жизни переходит в тяжелый дурман, искажающий облик мира. Любопытно, что стол вокруг «Фонтана обманов» скопирован Вийралтом с такого же стола в «Стране лентяев» Брейгеля (так же окружающего символическое дерево), как раз и являющегося вакхическим перевертышем Эдема.

Камера Раамата, разворачивая пространство «Кабаре» в серии последовательных и расчлененных фрагментов, естественно, снимает смысловую рамку гравюры, вместе с которой в значительной мере ослабляется и ощущение двойственности происходящего.

Сугубо горизонтальное чтение не позволяет нам одновременно обозреть все строение этих символических стержней. Почти до конца фильма мы не видим путти, толпящихся у ног статуи. За весь фильм мы ни разу не видим всего строения «Фонтана обманов», не зная гравюры, мы не понимаем, что скрипач играет на эстраде, впутанной в его рукоподобную крону. Скрипач у Вийралта принадлежит источнику лжи и противостоит птицам, свившим гнездо на фонтане жизни. У Раамата снятие вертикального чтения позволяет превратить

скрипача в воплощение добра. Сам Вийралт более сложно понимал этот образ. У художника есть две цветные монотипии с изображением скрипача — 1928 года, где скрипач имеет отчетливо выраженные демонические черты, и 1931 года, где у него — обличье святого.

Итак, одновременной разомкнутости, двойственности смыслов гравюры Раамат противопоставляет последовательное сюжетное становление смыслов. Символическое пространство уступает место пространству повествовательному. Аркадически-демонический сплав — основа гравюры Вийралта — здесь подменен сюжетом об искушении. И в этом заключается, на наш взгляд, основная смысловая трансформация, которой режиссер подверг идею художника.

У Раамата борьба двух антагонистических начал является стержнем фильма. Проповеднику и скрипачу противопоставляется дьявольский дудочник из вийралтовского «Ада». У него странная физиономия — его усы одновременно являются растопыренными кошачьими ушами, а низ лица — кошачьей мордой.

Кот издавна ассоциируется с чертом, а у Рабле коты выступают как носители зла, несущие гибель земле. Образ, близкий Вийралту (в любопытном смешении со скрипачом), мы находим в известном стихотворении О. Мандельштама «Скрипач» (1935), кончающемся следующим четверостишием:

Играй же на разрыв аорты,
С кошачьей головой во рту!
Три черта было, ты — четвертый,
Последний, чудный черт в цвету!

Здесь образ играющего черта почти что списан с Вийралта, где дударь также играет на дудке «с кошачьей головой во рту».

У Вийралта образ черта связан с темой танца и метаморфозой. Именно черт (кот) пускает в пляс обезумевших от его музыки людишек, в пляс, кончающийся трагическим перерождением танцующих.

Раамат придает этой относительно побочной теме Вийралта доминирующее значение. С XIII века танец стал символом греха. Себастиан Брант в «Корабле дураков» поместил специальную главу «О танцах», где, в частности, решительно декларировал:

Я в выводе суровом тверд:
Людей навел на танцы черт.

Именно эта символическая деградация человека в танце (представление о которой сохранилось и поныне) и является главной мотивировкой грандиозной метаморфозы, которую разворачивает Рейн Раамат в конце своего фильма.

Режиссер превращает борьбу скрипача и дудочника в борьбу за сохранение порядка первоначал. И каждая победа черта приводит к проникновению в удушливый мир «Кабаре» все новых и новых метаморфоз, к агрессии неорганического.

Здесь нет и следов того эпического космизма, который лежит в основе превращений в «Большом Тылле». Метаморфозы строятся по деградационному типу, не наращивая, но как бы разрушая естество. Символично, что первоначально под дудку прорастают сквозь эстраду страшные механические военные людимашины, из которых вместо ветвей растут пушки. Дерево тут деградировало еще ниже, к мертвой стихии смертоносного металла. Окончательная победа дудочника завершается всеобщим превращением людей в деревья, трансмутацией начал, если использовать алхимическую терминологию.

В развертывании Рааматом сюжета фильма есть уже заключенная в гравюрах Вийралта особенность. Деградация, снижение человеческого достоинства изображаются как неудержимый рост вверх. Это вертикальное движение, в течение всего фильма снимавшееся горизонтальным чтением камеры Раамата, в финале преодолевает наконец упорядочивающую инерцию привычного чтения. Камера будто сбрасывает груз, клонящий ее книзу, и устремляется вслед древоморфной метаморфозе мира. Возникает ощущение, что зыбкое его равновесие держалось не только хрупким усердием скрипача, но традиционным режимом работы камеры. Стоило ей потерять воображаемую строку, взлететь вверх, променять насильственную горизонталь чтения на давящую

«вертикаль смысла», как порядок первоначал рухнул, ввергшись в хаос метаморфозы.

После появления в XVII веке знаменитого трактата по физиогномике Ионна Батиста Порты, где сущность человека выявлялась через его сравнение с животными, в европейской культуре сложилась традиция сравнения человека с животным, особенно характерная для карикатуры XIX века (например, Ж.-И. Гранвиля). Метаморфоза человека в животное давала возможность зримо представить скрытые под благопристойностью человеческого облика звериные черты. Раамат в «Аде», следуя в критике буржуазно-мещанского общества за Вийралтом, использует все ту же устоявшуюся формулу. Человеческое обличье сползает, открывая внутреннюю сущность, доведенную до карикатурно-аллегорической прозрачности.

Если в «Большом Тылле» взаимные переходы неживого и живого анимировали весь мир фильма, то в «Аде» те же переходы работают как бы с противоположным знаком. Гравюра, ожив из эскиза, затрепетав музыкальным ритмом танца, к концу фильма вновь погружается в древоморфную бездвижность. От «Большого Тылла» к «Аду» Раамат демонстрирует разнообразный диапазон смысловых возможностей мультипликационной метаморфозы — от прославления жизни до трагического ощущения грядущей смерти.

В 1936 году Вийралт создал замечательный графический лист «Рождение ксилографии» (и несколько к нему рисунков). На листе изображены дети, они забрались на дерево. И здесь в спиле ствола, в срезе ветки проступают лик женщины и лицо младенца. И дети снимают с этих проступающих матриц отпечатки на бумажные листы. Дерево — драматический финал метаморфозы «Ада» — это одновременно и дерево жизни, рождающее искусство. Замерший лик гравюры — только отпечаток жизни, вечной и циклически замкнутой. Глубоко символично то, что видение Раматова «Ада» кончается фигурками младенцев-путти, весело пирующих у неиссякающего фонтана. Метаморфозы, казалось бы, противоположные по смыслу в «Тылле» и «Аде», в действительности не могут быть изолированы в сложных аллегорических мирах каждого из этих фильмов. Само их свойство таково, что они ветвями пронизывают границы «текстов», сплетая их воедино в бесконечное кольцо умирающей и вновь возрождающейся жизни. В этом глубокий оптимизм и нерасторжимая связь обоих фильмов Раамата, в этом их подлинное значение.

Михаил Ульянов — Нея Зоркая

Актерская профессия: творчество и ремесло

Нея Зоркая. Пока мы в «Искусстве кино» задумывали дискуссию «Актер-80», пока гадали, куда же, в какое русло устремится искусство киноартиста в начавшемся десятилетии, 80-е годы незаметно пробежали почти половину. Не заметим, и как к 2000 году подойдем! А незадолго до той эпохальной даты еще и 1995-й — столетие кинематографа! И хотя в последние десятилетия экран не претерпел ни таких решительных перемен, какими были в свое время приход звука и далее — цвета, ни таких эстетических революций, как, скажем, рождение новаторского советского кинематографа в 20-е годы или итальянский неореализм в конце 40-х — начале 50-х, — искусство кино постоянно движется, изменяется.

В частности, легко заметить, что после достаточно долгого периода «режиссерского лидерства» (60-е, 70-е) на экране снова во весь рост встает фигура актера-мастера. Актерличность, актер — самостоятельный и суверенный художник — в центре внимания. Разумеется, для зрителя так было и, видимо, будет всегда. Актер во все времена остается любимцем публики и «премьером» экрана (а не только сцены, что естественно). Но речь идет о том, что сейчас актер-художник, место актера в пространстве фильма осознаются как актуальные творческие, эстетические проблемы. Этому способствовало и появление на советском экране начала 80-х годов ряда фильмов с яркими, принципиальными актерскими свершениями — среди них и ваши новые работы. Хотелось услышать ваше мнение об «актерской проблеме» сегодняшнего и завтрашнего дня.

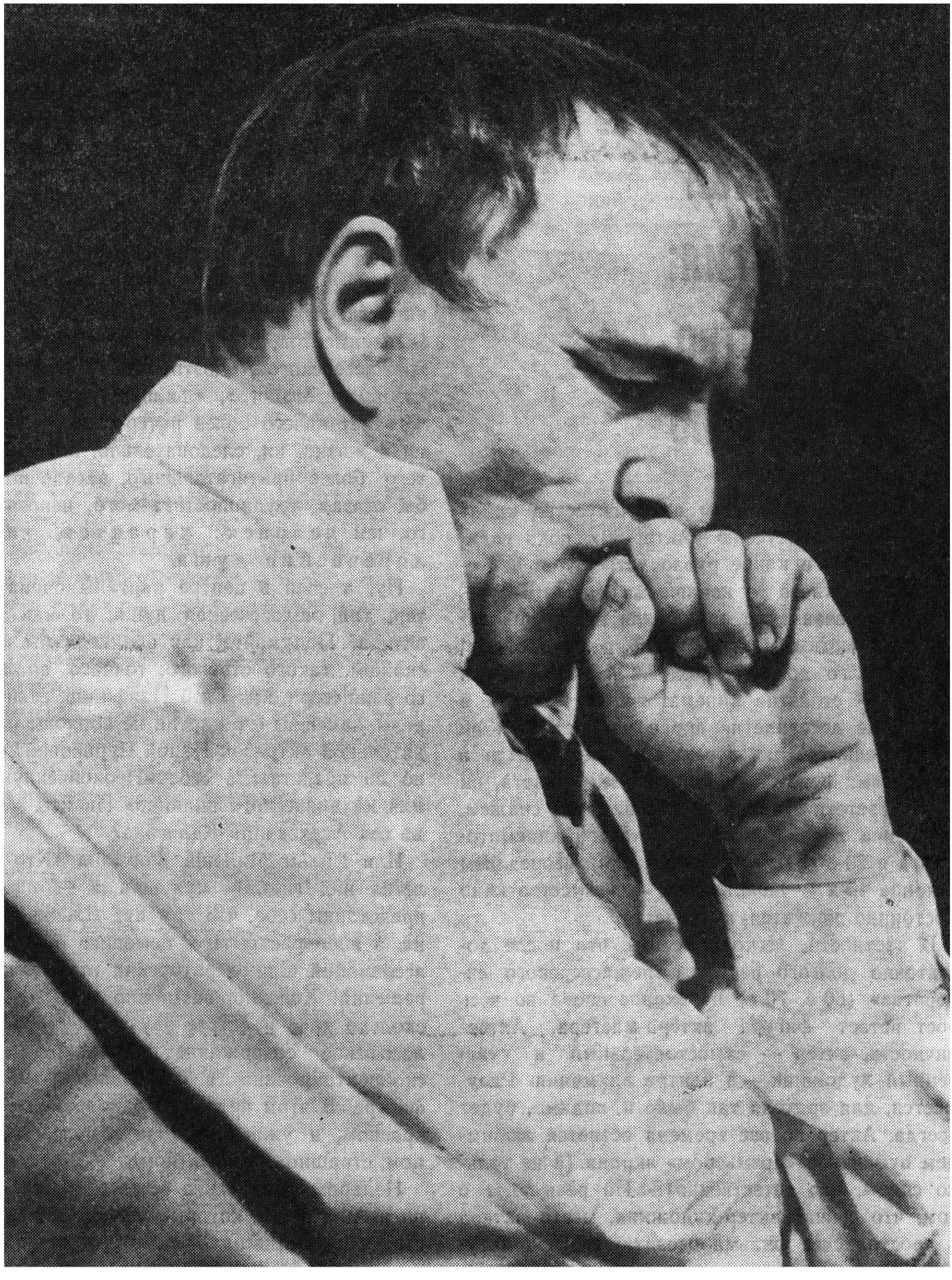
Михаил Ульянов. Могу сказать о сегодняшнем дне, будущее предсказывать не берусь.

Так вот, и вправду подходит к концу наш век, в течение которого одно за другим возникали и сменялись самые разнообразные направления, школы и искания в искусстве. И в киноискусстве тоже. И выясняется: после всех экспериментов, после «модерна», после фильма «режиссерского», «поэтического», «авторского», «изобразительного», «фильма ужасов» и прочего нет ничего более интересного и сложного ни в жизни, ни, следовательно, на экране, ничего более притягательного, загадочного и, я бы сказал, труднопостигаемого, непознаваемого, чем человек: характер, тип, человеческая душа.

Ну, а если в центре картины снова характер, тип, человеческая душа, то как же без актера? Подумайте, как обеднели бы фильмы, скажем, такого строгого, точного, аналитичного режиссера, как Глеб Панфилов, если бы образы, замыслы его картин не воплощались удивительной актрисой Инной Чуриковой? А можно ли представить себе «Неоконченную пьесу для механического пианино» Никиты Михалкова без Александра Калягина?

Или фильм Милоша Формана «Кто-то пролетел над гнездом кукушки...» — на минуту представим себе, что там нет Джека Николсона, а идеи раскрыты с помощью режиссерских ассоциаций или операторских изобразительных решений! Конечно, возможно и такое. Но насколько ярче и острее звучит социальное, философское содержание картины, когда оно сконцентрировано в центральной актерской фигуре. В этом человеке, одновременно и прекрасном, и ужасном, обаятельном, трогательном, страшном, непонятном!

Недаром даже такие режиссеры, как Феллини и Антониони, которые, казалось бы, способны любой замысел осуществить сами, то есть средствами чисто режиссерскими, эти постановщики, которые в начале своего пути были



М. Ульянов. Перед репетицией...

самовластны на экране, далее, становясь зрелыми, все больше ориентируются на актера-мастера. А что уж говорить о Копполе, рядом с которым огромная фигура Марлона Брандо! И сколько теряют фильмы этого режиссера, лишаясь Брандо, они просто неузнаваемы...

Да, все возвращается «на круги своя». Некогда, в древности, актер был поистине протагонистом, главным и единственным творцом драматического искусства. Потом, особенно в новое время, в XIX веке, его плотным кольцом окружили всякие помощники: постановщики, операторы, декораторы, администраторы и прочее и разное (были должности и институции полезные, а были — ненужные). Сейчас снова ясна прелесть «чистого», самостоятельного актерского творения. Наша профессия оказалась и в кино незаменимой!

Предвижу (может быть, и сейчас от вас) привычный контраргумент и довольно популярный в сходных случаях пример: а как же вот памятный фильм «Похитители велосипедов», где в роли героя, безработного, снялся вообще не артист, а рабочий, и, как, дескать, он был убедителен, до сих пор незабываем. Но если вспоминать всерьез, то это была лишь выразительность ситуации, а не характера, не переживания, не человеческой трагедии. Была взята исключительно драматическая ситуация и некая фигура, в эту ситуацию поставленная. Ситуация волновала, а не те моменты откровения, те куски виртуозной актерской игры, которые волнуют у Калягина, у Чуриковой, у того же Джека Николсона или Марлона Брандо. Не согласны?

Н. З. Почему же? Конечно, согласна. И не собиралась приводить старый, как мир, пример с типажом, рабочим-металлистом Ламберто Мадджорани, взятым Витторио Де Сика на главную роль уже почти полвека назад. Типаж — всегда лишь переходное состояние, «отрицание отрицания», момент сдвига в эстетике кино. Актерское мастерство, напротив, есть норма, устойчивость кинематографа. «Классический», я бы сказала, типаж неореализма, о котором идет у нас речь, необходим был итальянским мастерам для обновления экрана в их борьбе со стандартами муссолиниевского коммерческого кино, с заштампованными «ликами» кинозвезд. Еще раньше, в 20-е годы, к типажу, как известно, обратились молодые художники советского революционного кино. Но при всей его плодотворности для той поры, когда экран еще заполняли клише дореволюционных «звезд полотняного неба», увлечение исполнителями-непрофессионалами оказалось кратковременным. Эйзенштейн говорил, что уже в его картине «Старое и новое» типаж играет, как актер (это о крестьянке Марфе Лапкиной, героине картины, оказавшейся женщиной артистически одаренной). Думаю, что только подобный вариант реален для сегодняшнего усложнившегося, аналитичного экрана. Недаром даже такой «законный» и общепринятый в мировом кино типаж, как детский, все чаще тоже «работает», как актер. У него именно и г р а, прочувствованное и осознанное существование в образе, а не присутствие на экране в качестве материала или «глины» для образа, вылепленного режиссером.

М. У. Да, вернулось время актера. Актер — художник, полноправный создатель образа, творец, обладающий собственным мироощущением, темой, гражданским волнением и беспокойством, чувством ответственности гражданина — вот какая артистическая личность сегодня необходима кинематографу. Актер, который способен в индивидуальной фигуре воплотить целый социальный слой. Поднять пласт жизни, на котором стоит то или иное явление. Обнажить его разветвленную корневую систему. Актер-творец стремится сегодня вскрыть причинно-следственные связи жизненных явлений и процессов, поймать «гены» образа, то есть расшифровать «генетический код» данного характера, данного социального типа. Разумеется, речь идет о вершинах нашего искусства, о желаемом, чаемом, но, к сожалению, далеко не общераспространенном.

Чем сложнее, ассоциативнее образ, чем больше нитей тянется от него в жизнь и чем длиннее эти нити, цепочки, тем более, на мой взгляд, ценна и талантлива работа актера.

Н. З. Да не прозвучит это лестью, но мне кажется, что как никто успешно осуществляет подобные задачи актер Михаил Ульянов. Со-

«Председатель». Рабочий момент. М. Ульянов и режиссер А. Салтыков (слева)

шлюсь на недавние статьи своих коллег-критиков, которые, по-моему, серьезно и точно охарактеризовали ваши работы последних лет и прежде всего их гражданское звучание, то, что на собраниях иногда называют нескладными (но верными!) словами «отдача на жизнь». Такова, например, статья Н. Игнатьевой «Чтобы растревожить человеческую душу» («ИК», 1982, № 12). Такова и статья «Михаил Ульянов. Впечатление 1982» А. Свободина, помещенная в журнале «Театр» (1983, № 4), хотя речь в ней идет главным образом о кино. Мне кажется удачным в этой статье определение вашего творчества как «сознательного социального портретирования». Заслуживает внимания и актуальна постановка вопроса об актере-социологе, аналитике, исследователе живой ткани общества.

Кто из советских актеров, кроме названных вами раньше, работает сегодня именно так?

М. У. Думаю, стоит назвать очень талантливую Марину Неёлову (хотя особенно интересно она работает, пожалуй, в театре), Олега Янковского. В фильме «Полеты во сне и наяву» Янковский стремится именно к тому, чтобы поднять вместе с конкретным индивидуальным характером целый жизненный слой, определенный социальный тип, образ существования. И делает это умно, точно.

К моему большому сожалению, из-за своей занятости я мало смотрю фильмов своих коллег — это моя беда да, пожалуй, беда вообще всех людей моей профессии в наши дни.

Н. З. Занятость, занятость актерская... Сколько об этом говорим мы, дискутируем! Вспоминается длинная дискуссия в журнале «Театр» несколько лет назад. Открылась она задиристой статьей Р. Кречетовой. Скрещивались копья, и ругань доходила чуть ли не до личных выпадов... Вот-де раньше, в хорошие

времена, шел эдакий в бобровой шапке, самоуглубленный, по переулку, и все знали: идет знаменитый Н. Н., дворники кланялись, встречные девушки робко здоровались, зардевшись... Красиво, ничего не скажешь! А сегодня народный артист несется с киностудии на спектакль за рулем собственной машины, торчит в пробках у перекрестков, опаздывает, проклинает светофоры, где уж тут в роль «вжиться», где подумать о вечном перед выходом на сцену!

Мне кажется, здесь всегда путают несколько разных вещей. Первое: день спрессовался, жизнь перенасытилась у любого современного человека, не только у актера. Пенсионер на лавочке или редкая бабушка имеют в наши дни возможность «чистого созерцания», да и то вряд ли. Странно было бы, если бы актер, это зеркало времени, этот камертон, вел какой-то иной образ жизни, нежели его герои: инженеры, рабочие, студенты. Все мчатся, спешат, опаздывают, а актер один величаво шествует — возможно ли? Тогда бы и возник «классицизм», фальшивый ритм, актерское вранье.

Путают объективные условия современной жизни огромного города, равно диктующие образ жизни и актеру, и ученому, и бухгалтеру, и актерскую суетность, безответственность, халтуру, погоню за гонораром, а это уже совсем иное, нежели творческая актерская загруженность и ее печальное сопутствующее — перегрузка. Но, как поет Алла Пугачева, «жизнь невозможно повернуть назад». Актер ныне трехлик: театр, кино, телевидение.

М. У. Не забудьте радио!

Н. З. Конечно! Внесло ли это расширение поля деятельности некие изменения в самую суть профессии: в технологию, в методику работы, не мешает ли одно другому? Требуют ли какого-то резкого переключения и принципиально иных выразительных средств эти разные виды артистической деятельности?

М. У. Разумеется, изменения произошли. И дело не только в том, что актеры научились игре перед кинокамерой и телекамерой, которая поначалу была трудной для театральных артистов, привыкших к сцене и живому зрительному залу. Дело, как мне представляется, еще и в том, что в наши дни театр, кино и телевидение являют собой сообщающиеся сосуды. Я решительно против резкого противопоставления этих искусств и особенно против устаревшего, на мой взгляд, понимания специфики кинематографической игры как шепотка, мурлыканья. Если мурлыканье — так это, видите ли, кинематографично! Если ж ярко, сильно сыгранная драматическая сцена — это, оказывается, театрально!

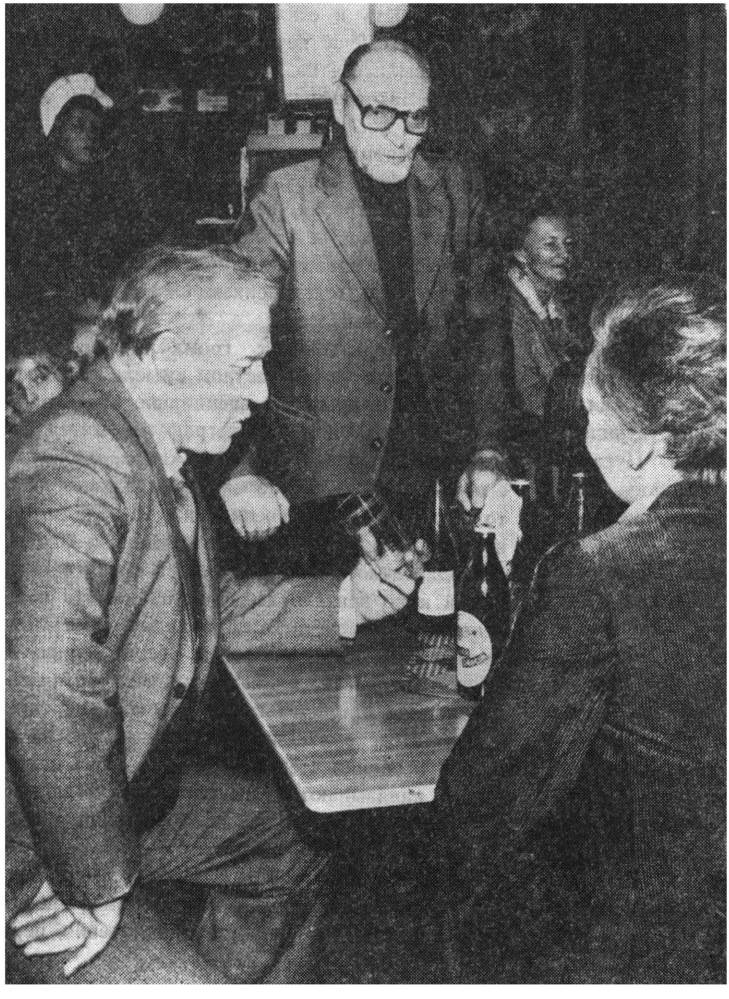
Впрочем, и пусть театрально — что же тут дурного? Дурно было, когда на экране действительно плохо выглядели фальшивая актерская игра, выспренность, наигрыш в годы, когда кино искало себя, свою собственную выразительность и стиль. Но те времена давно прошли, и сейчас нечего бояться театра. Привыкли ссылаться на Жана Габена, как на эталон кинематографичности. Но ведь Габен один, и его уже нет. В моем понимании театральны Марлон Брандо, тот же Джек Николсон. А прекрасный киноактер Дастин Хоффман — разве не театрален, если под театральностью понимать яркость, смелость, выразительность?

Я вовсе не призываю стирать разницу между театром, кино, телевидением. Она лежит в типе общения со зрителем.

Если театр говорит громко, проповедует (ведь сцена есть в известном смысле кафедра), если зритель приходит специально в театральный зал, если и кинематограф стремится как бы втянуть зрителя внутрь кадра, включить его в происходящее на экране и в кино люди тоже отправляются специально, то телезритель нуждается в особой доверительности. Потому что одно дело, когда пришедший к нам в театр или в кино зритель должен принимать наши законы, и совсем другое, когда мы сами являемся к нему в дом как гости. Чего же кричать? Нужен иной тон, нужно ухватить интимную интонацию, приладиться к обычаю квартиры.

Я еще очень люблю актерское искусство на радио, особенно чтение по радио. Здесь зрителю не навязываются ни актерский облик, ни рисунок, дается воля воображению, манок, намек: благородное искусство!

Разница между театром, кино, телевидением сегодня и исчерпывается характером общения. Гораздо активнее взаимопроникновение, пере-



«Частная жизнь». Рабочие моменты. М. Ульянов и режиссер Ю. Райзман

ливы из одного искусства в другое. Это и в актерском мастерстве, и в режиссуре. У того же Никиты Михалкова видится мне сочетание театральности, я бы сказал, изысканной театральности, с очень густым, нервным содержанием, зрелищности — с болью, яростью. Эта эстетика никак не противопоказана киноэкрану.

Думаю, что сегодняшнее кино всеобъемлюще, и ему не страшна никакая театральность, ему свойственно безграничное разнообразие.

Н. З. Вы утверждаете это, глядя на экран со стороны? Или изнутри собственного актерского опыта?

М. У. Прежде всего, конечно, наблюдения. Но и мой личный опыт последних киноработ также подтверждает это. Получилось так, что я сыграл подряд несколько ролей в совершенно различной манере.

В фильме «Последний побег» Леонида Менакера я играл Алексея Ивановича Кустова — музыканта из самодеятельности, чудака, смешного человека с золотым сердцем и чистейшей душой. Доморощенный музыкант, трубач — уже это предполагает некий допуск, «нажим». Здесь мне пригодились эксцентричность, гротеск, острый рисунок, которые, как мне казалось, должны еще подчеркнуть одержимость и душевную наполненность этого прекрасного человека, оттенить его трагическую судьбу.

Эта работа театральна в корне, как и роли в фильме Никиты Михалкова «Без свидетелей», в телефильме «Кафедра» по пьесе Врублевской, где я играл мерзавца Брызгалова. Броская форма этих образов диктовалась самими характерами, как они написаны, — обобщенными, символизированными. Но тут экран: крупный план, последовательность, тщательность деталей. Все это очень хорошо, но, к сожалению, за всем этим в кино часто прячется невнятный, расплывчатый характер. Моя тяга к броскости, к сгущению красок вызывалась, по-видимому, не только необходимостью дать емкий и как бы «единовременный», символизированный образ, но и желанием вырваться из киностереотипа этой невнятицы, шепотка, мурлыканья.

Иное дело, например, Едигей, которого я сыграл на сцене Театра имени Вахтангова в спектакле «И дольше века длится день...» по одноименному роману Чингиза Айтматова. Хотя, казалось бы, возможно было актерское сгущение характера, скажем, поиска национальной окраски образа, — меня в эту сторону не потянуло. Думаю, вот почему: одно дело, как в «Кафедре» или в «Без свидетелей», мы берем словно бы эпизод и в нем сжато, концентрированно открываем характер, и другое дело, когда, как у Айтматова, характер дан в огромной длительности, и социальный пласт, поднятый вместе с ним, коренной, глубинный — целая биография поколения, эпоха истории.

Н. З. То есть, как я вас понимаю, не столь существенно, что речь идет о конкретном Едигее по прозванию Буранный с такого-то железнодорожного разъезда в казахских степях? Едигей — это в какой-то мере каждый из нас, за ним — наша жизнь, наша судьба... Но ведь и образ Абрикосова в фильме «Частная жизнь», образ в высшей степени социально символизированный (пользуюсь вашим словом), у вас тоже решается в очень сдержанных, мягких красках, весьма близких к вашему Едигею, поскольку Едигей у вас скорее кинематографичен или — точнее — телевизионен, чем театрален. Как вы это объясните?

М. У. А именно тем, что в наши дни нет жестких преград между искусствами: перед нами сообщающиеся сосуды. Актер же в сегодняшних условиях похож на землю, тощую или жирную, богатую или песчаную, на которой могут вырасти и роза, и лебеда.

В конечном счете все — и Егор Трубников, и Едигей, и Брызгалов, и даже мой Наполеон из спектакля Театра на Малой Бронной, и Абрикосов замешаны на одном: на моем гражданском и человеческом ощущении действительности. Они, если так можно выразиться, дети моего крика, радостного, скорбного, яростного, больного. А дети бывают разные и у одной матери.

Кто такой Абрикосов? Очень конкретная фигура, написанная драматургом Анатолием Гребневым для фильма, поставленного Юлием Райзманом, и сыгранная Михаилом Ульяновым в определенное время. Индивидуальная фигу-

ра, закономерно родившаяся в пору, когда люди все больше вглядываются в действительность, нас окружающую, вдумываются в причины и следствия того, почему же благие планы не всегда реализуются в жизни.

Эту общую для нашего сегодняшнего дня тенденцию актеры и режиссеры воплощают с помощью своих средств, через свои ходы. Абрикосов — человек, который не слышит свое время, — так бы я характеризовал его. Не потому, что он глуп или исходно глух. Нет, просто в грохоте осуществления своих дел он не слышал эпохи. А вот сценарист и режиссер эпоху слышали! Обратите внимание, фильм «Частная жизнь» оказался не только актуальным, своевременным. Он в известной степени предвосхищал последующие процессы, открывал тему, ставшую одной из центральных в наши дни. Это борьба за обновление методов руководства на местах, особое внимание к кадровой политике, критика и смена отживших, устаревших, косных, пусть и честных, «службистов» ушедшей эпохи — наподобие моего Абрикосова. Выброшенный на берег, он познает всю катастрофичность своей ошибки.

Фильм «Частная жизнь» имеет успех за границей, надо сказать — к моему удивлению, ибо я думал, что это все — сугубо наши внутренние проблемы. Однако нет! Тема пересмотра прожитой жизни, взаимоотношения взрослых детей и родителей, трагическое ретро этого фильма оказались интернациональными.

Н. З. У меня к вам частный вопрос по «Частной жизни» (простите эту невольную игру слов): как вы трактуете финал фильма, когда вашего героя, отправленного на пенсию, вдруг вызывают к министру! Ведь по поводу долгого последнего плана, когда Абрикосов, поспешно собравшись идти, вдруг пристально вглядывается в свое лицо, отраженное в зеркале, словно бы заново оценивая себя и решая свою будущую судьбу, — по поводу этого, на мой взгляд, классического «открытого финала» было немало разговоров и на обсуждениях, и в прессе. Где-то я даже прочла, что, дескать, это едва ли не хэппи энд. Мне-то, по правде сказать, казалось, что перед нами случай, сходный с тем, который произошел у Греты Гарбо и постановщика «Королевы Кристины» Рубена Мамуляна в хрестоматийном финальном крупном плане. Надеюсь, что вы извините мне все эти примеры из истории — ведь зачем тогда и существуют киноведы, если им не подкреплять настоящее киноэкрана разными поучительными аналогиями или контрастами из прошлого, не так ли? Так вот, в финале знаменитого фильма шведская королева Кристина, только что отрекшаяся от престола и предпринявшая побег со своим возлюбленным, испанским послом, оказывается на палубе корабля не с женихом-испанцем, а с гробом: Антонио только что был убит на дуэли. Гарбо спрашивала, что же ей играть в этом крупном плане: отчаяние? решимость? что будет дальше с Кристиной? Режиссер отвечал: зеро, нуль, ничего не играть. Он рассчитывал (и справедливо!), что лицо Греты Гарбо само сыграет для каждого зрителя нечто свое, особое, то, что он хотел бы увидеть в судьбе героини.

А у вас? Как вы, трактуете свой финальный крупный план у зеркала? Вкладывалась ли в него какая-то конкретная эмоция? Подразумевалось ли, что произойдет далее, за кадром?

М. У. Мне кажется, дело не в том, пойдет Абрикосов на прием или не пойдет. Что будет? Конечно, можно гадать и решать за него по-разному. Может быть, пойдет и снова станет таким же точно, каким был раньше, до начала фильма. Для себя я трактовал сцену так: да, он задумался, остался на перепутье, решает... Дело не в том, пойдет он или не пойдет к министру. Финал этот, замечательный своей многозначностью, был написан в сценарии. Его долго репетировали и снимали — постепенное окаменение и торможение движения. Хотелось, чтобы сцена несла нагрузку размышлений.

Н. З. И уж во всяком случае видеть здесь хэппи энд (даже при условии, что Абрикосову вернут его место!) можно лишь в том случае, если считать, что прежний Абрикосов, жизнь которого исчерпана должностью, есть норма, явление положительное.

В связи с типологией ваших героев или сознательным социальным портретированием, начало которого Свободин отнес к образу Бахирева из «Битвы в пути», мне хочется вернуть-

ся и к Егору Трубникову, к вечно живому вашему председателю — скоро ведь, в 1985-м, будет уже двадцать лет, как вы сыграли эту замечательную роль.

Помню, как на одной из встреч со зрителями после премьеры вы говорили, что Трубников — любимый вами человек, в своем роде ваш нравственный идеал. А через десять лет, в середине 70-х, вы повторили, что если бы все наши председатели были такими, как Трубников, это было бы счастьем для общества, что Трубниковых нам часто не хватает. Интересно, каково сейчас ваше отношение к этому герою? Именно к личности Трубникова, к т и п у?

М. У. Самоотдача, влюбленность в дело, искренность, самоотверженность прекрасны всегда, всюду и во все времена. Ибо в обществе всегда есть те, которые в е з у т, и те, которые едут. Есть и такие, которые делают вид, что везут, выгибают шеи, а умные ямщики их подхлестывают. Трубников же из тех, кто тянет. Нравственные качества Трубникова сегодня также достойны воспевания.

Едигей из айтматовского романа «И дольше века длится день...» для меня тоже принадлежит к породе Трубниковых. Тех, кто первыми поднимаются в атаку, идут добровольцами, ставят дело выше «я». И когда появилось слишком много хитроумных, Трубниковы не устарели. Другой вопрос, что методы Трубникова объясняются временем, их породившим, они не универсальны, не бесспорны! Трубникову их диктовало время. Ведь полководец Жуков тоже родился во время войны.

Н. З. Кстати: работа над образом маршала Жукова для вас едва ли не постоянна в кино. Как вы сами ее оцениваете?

М. У. В этой роли я снимаюсь уже шестнадцать лет в разных фильмах. Но я бы так сказал: разные художники писали этюды, эскизы, наброски, а потом Суриков создал «Утро стрелецкой казни». Так и у меня все это пока этюды, эскизы (иногда подробные, иногда дотошные, иногда выписанные, как в «Блокаде»), подготовка к большой картине. Нарисовать огромную личность Жукова во всем масштабе, многообразии, во всем драматизме его судьбы — видно, дано будет не мне.

Возвращаясь к нашей актерской профессии, скажу вот еще что: ее коварство в том, что человеческая сущность актера так или иначе в роли проступит и запечатлится, несмотря на все перевоплощения и на любую характерность.

Конечно, это следует понимать не буквально и не так, как понимает эстетически необразованный и глухой к искусству зритель (а именно: играет негодяя, значит, сам негодяй). В персонаже проступает то, ради чего живет актер, ради чего он работает.

Н. З. В таком случае еще вопрос: система Станиславского и киноактер 1980-х годов. Часто высказываются мнения, что система как таковая устарела: дела давно минувших дней... Ныне, говорят, актерские средства неузнаваемо изменились, а школа Станиславского или отмерла, или соединилась с принципиально иной, условно говоря, брехтовской техникой и выразительными приемами. Вот и Свободин в своей яркой статье пишет о вашей игре (правда, речь в данном случае идет о театре, о шекспировском «Ричарде III») так: «Искусство представления? А как же? Оправдывание чуть ли не фантастических предлагаемых обстоятельств? Ну, конечно... Сверхзадача? Разумеется... От Сальвини до Станиславского, от Вахтангова до Брехта — любые краски найдете! Но чудо в том, что впечатление единого не исчезает. Напротив — увеличивается».

Эту характеристику, мне кажется, можно перенести и на ваши роли в кино (такие, как Кустов в «Последнем побеге» или Он в фильме «Без свидетелей», во всяком случае). Значит, наблюдается некий синтез разных направлений и стилей, ранее считавшихся противоположными, противоборствующими. Не так ли?

М. У. Что такое система Станиславского? Путь к совершенному мастерству актера-виртуоза, равно необходимому и в 20-е, и в 70-е, и в 90-е годы. Устареть мастерство не может.

Н. З. А если устарела не система, а ее привычное толкование в духе какого-то одного, частного метода работы актера, а именно полного правдоподобия и достоверности, правды в «предлагаемых обстоятельствах»? Не показала ли практика киноэкрана, что система Станиславского универсальна, являясь базой под-

«Без свидетелей», Рабочий момент. М. Ульянов и режиссер Н. Михалков

линного актерского искусства в целом? То есть базой, фундаментом искусства, кровно связанного с жизнью, исследующего жизнь.

М. У. Каким должен быть современный киноартист? Достоверным? Но правдоподобию и спокойствию, свободному существованию перед камерой сейчас научились все. Это элементарное условие профессии, ее азбука, нижний уровень. Ведь сейчас даже детей в начальной школе начинают учить не арифметике, а алгебре, формулам, логарифмам.

Н. З. И все-таки система Станиславского есть не только виртуозное мастерство, но и путь к достижению этого мастерства, школа, методология. Как известно, сам Станиславский делил систему на две части: работа актера над собой и работа актера над ролью. Интересно узнать, сохраняет ли это свой смысл и пафос, когда артист достигает высшего уровня профессионализма, мастерства, опыта?

М. У. Чем больше и дольше работаешь, тем больше сложностей — ответственности, достоинства. Не своего имени даже, а профессии. В чем моя «работа над собой» и «работа над ролью»? Специальных упражнений, этюдов, словом, «класса» у меня, к сожалению, нет. Балетному актеру необходим и физический тренинг, а у актеров драмы — тренинг души, гражданской и человеческой отзывчивости.

Питаясь соками жизни, читая, споря, я работаю над собой как над «энергоснабдителем» будущей роли. Мои чувства, моя радость или отчаяние — это и есть «работа актера над собой». И чем больше актер крутится в месиве сегодняшнего дня, его болей и бед, его тем и задач, — тем больше он «работает над собой».

Работа над ролью (хотя ее отделить от первого полностью невозможно) более конкретна. Скажем, репетируя шекспировского Ричарда III, я долго и трудно искал пластику, походку этого духовного урода. А вот в Едигее почему-то поиски пластики не увлекли меня, я бы так сказал: «работа над собой» и «работа над ролью» слились.

В фильме «Без свидетелей» роль персонажа без имени (это просто Он) была для меня и нова, и интересна. Обычно характер ведь лепится или рисуется крупными мазками, определенными красками, сквозь которые проступает сущность человека. Здесь же мне пришлось «проявлять» этого человека. Как при проявке фотографии. Кто этим занимался, знает:

«Без свидетелей». Рабочий момент. М. Ульянов и Н. Михалков

сначала не видно ничего, потом появляется нечто, потом что-то более определенное, потом вдруг начинаешь понимать, что это абрис лица или фигуры, потом этот абрис начинает приобретать плотность, потом видишь глаза, потом, потом, потом... и возникает фотография.

Похоже делалась и эта роль. Притом проявленными должны были быть краски, которые в отдельности ничего собой не представляют, а вот когда собраны воедино, создается лицо, личность, характер, тип. Это во-первых.

А во-вторых, Он — не совсем, что называется... хотел сказать: «Не м о я роль», но осекся по той простой причине, что глупо себя, да и любого актера заключать в какие-то рамки. То есть эти рамки все же есть, есть границы, через которые переступать не надо, ибо там ты не знаешь языка. Но в своем владении хочется быть разным, искать не похожесть и привычность, а как раз новые формы при решении новой задачи. И мне в этом фильме при некой таинственности, неоднозначности и «несразуопознаваемости» характера, который рождается на глазах у зрителя, здесь надо было крепко отойти от самого себя.

Поэтому шел поиск непривычного для меня грима, манеры поведения и проявлений человека, в которых я все дальше уходил от себя, чтобы раскрывать характер, столь чужой мне. Сложность была и в том, чтобы в экстравагантных, почти фарсовых ситуациях оставаться человеком, а не паяцем, не скоморохом. Трудно! Ибо этот тип — он ведь актер в жизни, он все время играет. Играет хорошего человека, играет деятельность, играет любовь. Он все время что-то изображает, он стал актером в жизни. А мне, актеру, надо этого «актера в жизни» сыграть — эвона какая «Принцесса Турандот» получилась!

При всей остроте актерской игры от меня требовалось собирать образ мелкими мазками, почти китайской тушью, в микродеталях. К тому же актерская сущность моего персонажа стала для него маской, уже неотрываемой от его лица. Первый кадр, как говорили мне, производит странное впечатление: на экране появляется какой-то ёрничающий, подпрыгивающий господинчик, чего-то выпендривается, выкручивается, что-то кричит. Многие зрители не понимают, не принимают, даже раздражаются, ибо считают, что «актерство актера» идет не от персонажа, а от исполнителя — от меня...

Так или иначе, но я этой ролью своей доволен. Это — работа, труд, а не присутствие в кадре, уютно устроившись в кресле.

Поскольку речь зашла о картине, скажу и о Никите Михалкове, ее постановщике. Во время совместной нашей работы я безоговорочно верил Михалкову. Прежде всего потому, что он моложе меня и, следовательно, острее видит жизнь — меньше скован предшествующим опытом. И режиссер он, на мой взгляд, в высшей степени современный. Он постоянно совершенствует свое знание профессии. Он не боится учиться при всех своих успехах, уже признанных на родине и за рубежом. А это свидетельство истинного таланта. Чаще бывает, что даже случайно попав на вершину, начинают там обосновываться, пишут свое имя. Настоящий же альпинист, поставив флажок, уже мечтает о том, как полезет на следующую горку, а не о том, чтобы читали его имя и знали, что он здесь был.

Попутно замечу, что режиссерский профессионализм в кино — дело сложнейшее. Труднодостижимая цель, хотя и кажется близкой. Она как мираж — вот-вот сейчас дотянешься рукой, и все! Но не дотянешься никогда.

Особенно важно здесь знание цели — куда идет режиссер и куда он ведет актеров. Отнюдь не все постановщики на наших киностудиях обладают таким свойством. Как это ни странно, много «играющих режиссера», «представляющих режиссера». Среди молодежи в том числе. Этакая обобщенность, многозначительность, современная ученая терминология, а за ними пустота. Недавно я шел по нескончаемому коридору «Мосфильма», где, как шутил Александр Петрович Довженко, можно поворачивать только налево и снова налево, но никак не получается идти прямо. Так вот, шел я и встретил одного своего сокурсника, который, оказалось, снимается в фильме молодого режиссера. «Ну и как?» — спрашиваю. Мой товарищ отвечает: «Понимаешь ли, он совершенно не знает, чего он хочет, но тем более упорно этого добивается».

О Михалкове я заговорил потому, что опыт работы с ним у меня наиболее свеж, и еще потому, что его взаимоотношения с актером, с группой представляются мне современными, отвечающими сегодняшнему уровню киноискусства. Никита Михалков обладает чувством целого и непреклонностью в осуществлении замысла. Например, у меня в роли он сократил, как мне кажется, выгодные игровые моменты. Конечно, сначала было обидно, но он сумел убедить меня, что так лучше.

Н. З. Любопытно: то же самое и почти в тех же словах рассказывал, снявшись в роли слуги Захара в «Обломове», Андрей Алексеевич Попов. Никита Сергеевич и у него вырезал большую игровую сцену и ухитрился убедить артиста, что это для него счастье, подарок...

М. У. А как же? Так и надо обращаться с нашим братом. Ведь актер (по себе знаю!) никогда свою сцену не сократит, такова уж наша натура актерская. Да к тому же и в сцену эту, надо думать, вложено было немало. Но режиссерское сознание подчинено художественному целому фильма, спектакля.

Н. З. Может быть, коснемся тогда в общей форме следующих проблем: актер и режиссер; актер и сценарист; актер и оператор. Каковы взаимосвязи между этими кинематографическими профессиями сегодня? Существуют ли конфликтные моменты, нерешенные вопросы?

М. У. А разве отсутствие режиссерского профессионализма, игра в профессию, о которых шла речь, не конфликтные проблемы? К сожалению, и конфликтные, и актуальные.

Актер и режиссер сегодня? Вот тут после моей речи в защиту актера, с которой я начал, после моего признания актера главной и обаятельнейшей фигурой современного киноискусства, я перейду к защите режиссера. И не только потому, что сам пробовал ставить, будучи при этом и исполнителем главной роли (то есть как бы раздваивался или становился двуликим), что мне хорошо знакомы и понятны заботы режиссерской профессии.

Конечно, когда мы говорим, что пора режиссерского лидерства прошла и наступило время актера, мы, надеюсь, понимаем друг друга и нас понимает читатель. А именно: в современном сложнейшем кинопроизводстве фигура режиссера, безусловно, просто необходима, это не подлежит дискуссии. И все те слова, кото-

рые адресовались мною актеру, я могу повторить в режиссерский адрес. А именно: необходим режиссер-художник, режиссер-личность, человек, обладающий собственным мировоззрением, своей темой.

Я бы сказал так: актер и режиссер не должны вырасти сиамскими близнецами (ибо тогда будут повторять и дублировать друг друга), но кровное родство, некая «единоутробность» кажутся мне обязательными. Режиссеру и актеру надобно иметь сходный взгляд на те или иные жизненные явления и общественные проблемы, одно и то же любить или ненавидеть, словом, им необходим общий язык. И причем не только и не столько единый язык или методику ремесла, профессии (это само собой разумеется), сколь общий язык, взаимопонимание в жизни, в отношении к тем или иным гражданским проблемам, в одинаковом понимании, что есть добро, а что есть зло.

И еще — умение слышать время. Это дано не каждому.

Н. З. Кому же из современных режиссеров, на ваш взгляд, дано?

М. У. Считаю, что Райзман, как никто, слышит сегодняшний день. Потрясающе слышит. Ему присуще особое чувствование времени — иначе откуда явились бы «Коммунист», «Твой современник», «Частная жизнь».

Дело ведь не в знаках. Райзман берет одну какую-то грань, на которой отражается, играет солнце. Так он взял «грань Абрикосова» — деятельного, честного человека, но не туда рывшего туннель. А следующая его картина, «Время желаний»?! Пусть она уже «Частной жизни» по охвату материала, но разве не современна тема женщины, которая, как дрель, пробивает все насквозь ради благополучия?

В работе Райзман несуетный художник. Не гонится за модой. Исповедует свою религию простоты, внимания к людям.

Актер и сценарист? Эти взаимоотношения в сегодняшнем кинематографе на практике кажутся мне более далекими, чем «единоутробное родство» режиссера и актера. Может быть, и жаль, что сценарист никогда не пишет (или пишет очень редко — как Виктор Мережко в «Родне» на Н. Мордюкову) роль в расчете на какого-либо определенного актера. Он является на съемки в функции этакого наблюдателя или контролера — а, вот кто играет... ну, ладно, подходит... Со сценаристом актер общается, как правило, через посредство режиссера.

Оператор? Что сказать? У меня лично никаких конфликтов с операторами никогда не возникает. У него своя профессия, свое какое-то там колдовство, я туда нос не сую. Считаю, что он лучше знает, как снимать тот или иной план. И не признаю актеров «нарцисствующих», контролирующих дубли, подсказывающих, как его, видите ли, надо показывать — в профиль, в фас ли...

Недавно я прочел у Трюффо прекрасные слова о том, что ему жаль того актера, который боится выглядеть неказистым, непредставительным или смешным на экране. Верно сказано! Вот когда возникает самодемонстрация, забота о репрезентативности. Так что уж пусть сам оператор занимается своим делом, предлагает актеру свои собственные решения.

Иногда дебатируется вопрос: должен ли актер участвовать в монтаже фильма? Думаю, что нет. Это функция режиссера. Актер же не может быть объективен по причинам, о которых я уже сказал. Каждой профессии — свое.

Н. З. Не получилось ли в нашей беседе так, что все беды и все трудности сегодняшнего советского киноискусства связаны только с двумя профессиями — актерской и режиссерской, точнее — с их взаимоотношениями?

М. У. Но вы же попросили меня высказаться об актерской проблеме в кинематографе 80-х! Причем на основании моего личного актерского опыта. Так я вас понял. О том, что я плохо знаю, о положении на разных студиях, о кинематографе в целом я не могу судить. Могу поделиться одной своей тревогой, родившейся во время езды по городу. «Приступить к ликвидации», «Приказано взять живым!», «Признать виновным»... Не означает ли этот ряд названий на рекламных щитах чрезмерного желания завлечь зрителя в зал прежде всего чем-то интригующим, «острым»? Правильно, честно ли это?

Вот что меня волнует. Но это, по-видимому, уже совсем иная тема.

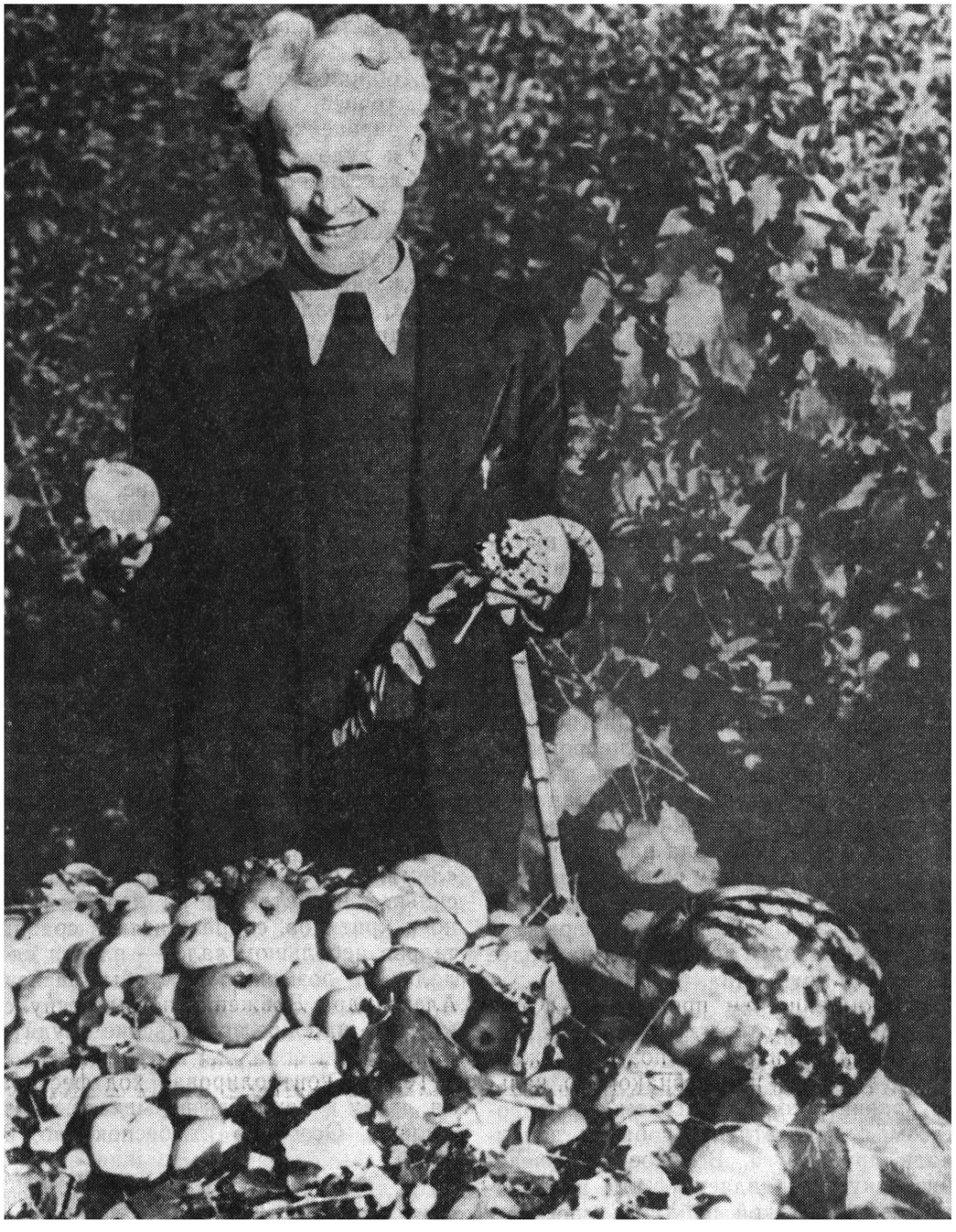
К 90-летию
со дня рождения
А. П. Довженко

Кинематографистом меня сделала социалистическая революция, и я всегда думаю, что, сколько бы я ни работал и как бы я ни работал, я всегда останусь в долгу у моего рабочего государства, воспитавшего меня для работы в самой высокой сфере человеческой деятельности — в искусстве.

А. Довженко

Художник, опередивший время

Статьи
Письма
Публикации



Владимир Баскаков

Преображающее влияние

Известный французский историк и теоретик кино Жорж Садуль вспоминал, что когда он и Луи Арагон в 1930 году в Харькове на конгрессе прогрессивных писателей посмотрели «Землю», то этот фильм оказал на них «столь же глубокое впечатление, как и знакомство с самой большой социалистической стройкой того времени — Днепрогэсом, которое состоялось спустя три дня. За эти дни, проведенные на Украине, в нас произошла глубокая революция, и когда в мае 1932 года нам пришлось сделать выбор между сюрреализмом и коммунизмом, мы решили остаться коммунистами даже ценой разрыва с нашими наиболее дорогими и наиболее близкими друзьями».

«Несомненно, — продолжал Жорж Садуль, — что открытие большого эпического и лирического поэта Довженко, до той поры нам незнакомого, нельзя сравнить со знакомством с Днепрогэсом, однако эти два события дополняли друг друга. Великое произведение искусства является для интеллигентов и широкой публики способом более глубокого проникновения в смысл истории» [1].

Может быть, именно это определение, оброненное французским киноведом, точнее, чем многословные описания, определяет глубинное ядро, идейную и художественную суть творчества Александра Петровича Довженко. Ведь именно он запечатлел поступательность исторического процесса, органичную связь человека, творящего невиданный на этой планете жизненный уклад, с традицией, корнями, истоками народной жизни.

Поэтому сопоставление «Земли» и Днепрогэса нельзя назвать неправомочным. Разве «Земля» не была Днепрогэсом искусства? Ее художественная мощь, изобразительная и идейная сила вырабатывали энергию, которую нельзя измерить киловаттами.

Это — такой потенциал, который способен влиять и на сознание зрителей, и на художественную систему творцов произведений искусства экрана.

Ведь так оно и произошло. «Арсенал», «Земля», «Щорс» уже в предвоенный период оказали влияние на художественный процесс. И не только в нашей стране.

На первом Международном кинофестивале в Венеции в 1932 году в программе советских фильмов была и «Земля». Фильм произвел глубокое и сильное впечатление на деятелей кино и критиков, собравшихся в сравнительно небольшом зале — власти сделали все возможное, чтобы шедевр Александра Довженко не выплеснулся в более широкие зрительские аудитории.

Те, кто контролировал ход фестиваля, сразу же оценили взрывчатую силу фильма. Особенно их беспокоило, по

---

[1] «Октябрь и мировое кино». Сб. М., 1969, с. 276—277.

А. Довженко. Автопортрет. 1923

свидетельству итальянских историков кино, то обстоятельство, что картина воплощает мощный разлив чувств людей, освобожденных от векового социального рабства, их радостный порыв к жизни и труду на древней, политой кровью и потом земле, ставшей, наконец, своей.

И трагедийные взлеты, и эпический размах великой ленты оказали огромное влияние на те фильмы мирового кино, где в той или иной степени ставились проблемы: человек и земля, человек и история, человек и время.

Но тогда в Италии фильм не попал даже в фильмотеку Экспериментального киноцентра, где в конце 30-х годов учились будущие творцы неореализма. Свои мысли, свои мечты о возможностях творчества в освобожденной от фашизма стране они выверяют по параметрам советского киноискусства, которое знали по нескольким революционным фильмам, уже имевшимся в фильмотеке, но, разумеется, запрещенным к показу, по книге Всеволода Пудовкина, переведенной профессором киношколы Умберто Барбара, а также по изданной в Италии работе французского критика Леона Муссинака «Советское кино», где были яркие страницы и о Довженко.

Кинохудожники многих стран мира, во всяком случае те из них, кто ставил перед своим творчеством гражданственные цели, находили в фильмах Александра Довженко то, что не могли найти в фильмах какой-либо другой кинематографии.

Это была творческая школа.

Школа серьезного отношения к экрану.

Школа философского взгляда на самое молодое искусство, которое, казалось бы, не подготовлено еще к философским категориям в силу своей, как тогда понимали, специфики. Но выяснилось, что это не так и экран способен быть глубоким и мудрым, способен размышлять о великом и вечном.

Школа высоконравственного отношения к земле, понимаемой не только как почва, но и как связь человека с историей, народным опытом, с судьбой цивилизации.

Школа идейного искусства, ставящего перед собой грандиозные цели.

Сразу после выхода «Земли» Александр Довженко говорил: «Я рад, что еще раз убедился: кино является действительно самым интернациональным из всех искусств... Мне хотелось сделать на нашем украинском материале, на нашем социальном развороте событий такой фильм, который бы перерос границы нашей современности далеко,

если не на весь мир, то на родную нам часть мира...» [2]

Однако этот, как и другие его фильмы, перешагнул границы не только государственные, но и временные.

Сергей Герасимов очень верно заметил, что для Довженко творчество было бескрайней ареной нескончаемого боя. Это бой за высокое искусство, у которого нет недостижимых целей.

«Сфера интересов Довженко была так же безгранична, — писал Сергей Герасимов, — как безгранична сама жизнь. Его интересовало буквально все, что составляло жизнь современника — человека эпохи Октябрьской революции, эпохи строительства социализма. Творческий путь этого художника открывает нам человека непреклонно последовательного, убежденного и страстного» [3].

И верно. «Звенигора», «Арсенал», «Земля», «Иван», «Аэроград», «Щорс», «Мичурин» и поставленные Юлией Солнцевой «Поэма о море» и «Повесть пламенных лет» — все это дало советскому и мировому кинематографу новый мощный импульс, как бы помогая художникам всех поколений, в том числе и поколений будущих, бесстрашно обращаться к большим общечеловеческим темам и проблемам, использовать любые неожиданные краски.

И мы можем видеть могучий разлив открытий, свершенных Довженко, по всей земле.

Довженко был чрезвычайно чуток ко всему новому и, с его точки зрения, передовому в искусстве экрана. В ту пору, когда не многие за рубежом, да и у нас, поняли историческое значение фильмов итальянского неореализма, он написал статью, в которой удивительно точно и прозорливо определил значение этого направления. Прежде всего его привлекло в фильмах итальянских коллег пристальное внимание к простым людям, их жизни, характеру, психологии, судьбе.

Просматривая справочники, энциклопедии, кинословари, курсы истории мирового кино, можно найти десятки и сотни определений сути довженковских фильмов. Причем это пишут авторы самых разных политических ориентаций.

«Земля» показала, как старое и новое слилось воедино, и древний мир коренным образом изменился», — пишет финский исследователь Питер фон Багх в книге по истории мирового кино.

Итальянский критик Фернальдо Ди Джаматтео в недавно вышедшей книге «100 фильмов, которые надо сохранить» указывает на четкость кадра и «эллиптический» характер монтажа, контрастность зрительных образов «Арсенала», отмечает метафоричность «Земли», но при этом подчеркивает: «Лейтмотивом фильма становится образ юности. Исторический процесс — строительство социализма, борьба с пережитками индивидуализма — это и есть сила, мужество, энтузиазм молодости». Причем критик как бы с удивлением замечает, что образы и краски Довженко со временем не потускнели и поражают своей современностью.

Но можно привести высказывания иного рода — их тоже немало. Некоторые зарубежные исследователи пытаются разорвать форму и содержание фильмов великого мастера, представить его неким абстрактным романтиком, художником и поэтом, безразличным к предмету, к которому он обращается. Есть и более агрессивные пассажи — стремление умышленно отделить творчество Довженко от времени, страны, искусства, в котором он столь плодотворно трудился.

Словом, и здесь происходит идеологическая схватка.

---

[2] Довженко А. Собр. соч. в 4-х т., т. 1, с. 259—260.

[3] Герасимов С. Жизнь. Фильмы. Споры. М., 1971, с. 175.

Как мне хочется создать чистое и высокое произведение, хоть одно звено бытия, одну каплю бесконечности.

А. Довженко

Довженко был кровными узами связан со своей страной, ее исторической судьбой, своим народом, который он бесконечно любил и воспевал с такой выразительной силой. Великий сын украинского народа, плоть от плоти его, он воспринимал себя как художник социалистического искусства, которое понимал как высшее достижение человеческой цивилизации.

Художник ставил перед своим искусством самые высокие цели и поэтому имел полное право на самые высокие слова:

«Сотрутся в синеве времен многие названия, детали, даты, но самое главное, чем по праву может гордиться сегодня советская кинематография, останется на них нетленным и всегда дорогим. В эпоху великих войн и революций она не гналась за количеством картин по низменным торгашеским соображениям, подобно кинематографии своих врагов. Не заваливала ни своих, ни чужих экранов сотнями наименований ежегодной пошлой целлулоидной макулатуры во имя наживы. Не преподавала юношеству наглядных уроков грабежа, не обучала бандитизму и пошлому эгоцентризму. Не развращала молодежь сценами, способствовавшими развитию болезненной сексуальности. Не одурачивала, не оглупляла народа своего и никого в мире. Не прибегала к порочным, пошлым сюжетам, порождающим преступников, пустых мечтателей и мечтательниц. В эпоху борьбы народов за национальное и социальное освобождение она не отравляла человеческого сознания расизмом, национальной исключительностью, расовой дискриминацией. Она не унизила, не оскорбила никогда, ни разу ни желтого человека, ни черного. Никогда не была орудием натравливания народа на народ. Никогда не призывала к братоубийственной захватнической войне, как не звала к войне и породившая ее Великая Октябрьская революция» [4].

Нет нужды лишний раз говорить, что опыт советского киноискусства повлиял на кинематографическую культуру стран социалистического содружества, воздействовал на молодое экранное искусство развивающихся стран, его не могли игнорировать кинохудожники капиталистических стран, даже те из них, кто далек от нас мировоззренчески. Но следует еще раз сказать, что в решении кардинальной проблемы творчества — органическом соединении национально-особенного и всеобщего — трудно переоценить роль великого художника социалистического киноискусства Александра Петровича Довженко.

[4] Довженко А. Собр. соч., т. 4, с. 217.

Виктор Шкловский

Это настоящее искусство

Река Десна извивается среди лугов и лесов. Течет неспешно. На ее берегах — своя жизнь. Живут сильные, уверенные в себе люди. Я бывал у Сашко (не могу много лет спустя называть его иначе), был в его селе, среди людей его детства. Слушал их рассказы, смотрел на воды Десны и заново переживал картины Довженко.

Мир, в котором родился Довженко, совершенно особенный, ни на что не похожий.

Я помню, мне рассказывал отец Сашко историю о каком-то далеком предке. Плыл он по реке и увидел на берегу зверя, какого еще никогда в своей жизни не видел. Подплыл ближе, чтобы рассмотреть. Зверь ему не понравился. Человек вышел на берег и замахнулся веслом — зверь зарычал. Да так зарычал, что, показалось, небо вот-вот разлетится вдребезги. Это был убежавший из цирка лев.

Человек залез в лодку, уехал, драться со зверем не стал.

Почти легендарный сюжет об украинском Самсоне, пошедшем на льва с одним веслом.

Довженко любил свою землю, ее людей, чуть, может быть, наивных, но прекрасных в своей простоте.

Довженко был переполнен своей родиной, ее песнями, природой. Он рассказывал о ней много, радостно.

Как пришел он в кино? Сначала учительствовал, потом был на дипломатической работе, занимался живописью, рисовал. Но все бросил. Уехал в Одессу, на кинофабрику, пришел к людям, которые его не знали, и сказал твердо, как о деле, для себя уже решенном: «Я должен снимать».

Он не мог не снимать и не мог не снимать о своей родине.

Он не принимал сцену в «Тарасе Бульбе», где Тарас борется со своим только что приехавшим из семинарии сыном.

— Такого на Украине быть не могло, — говорил он мне.

Он хотел ставить «Тараса Бульбу», изменив эту сцену.

Говорят иногда — и говорят неправильно, — что русская литература похитила Гоголя у Украины. Отношения между культурами Украины и России, по этой версии, похожи на отношения рассорившихся Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича.

Язык киноискусства не требует переводчика. Говоря на этом языке, Довженко доказал, что культуры России и Украины нераздельны.

Шестьдесят лет знает мир имя Александра Довженко. Знает сделанное им в кино и в литературе.

Мне пришлось какое-то время идти рядом с Сашко, посчастливилось немного работать с ним. Я верил в Сашко. И, конечно, в этом нисколько не раскаиваюсь.

С Александром Довженко мы почти одногодки. И я своими глазами видел, как рос и вырастал он в огромного режиссера, как постепенно становился известен миру, как росло его влияние на искусство не только нашей страны, но и зарубежное.

В числе лучших фильмов всех времен и народов был назван и фильм «Земля».

По своему дарованию Довженко был огромный художник. К сожалению, не все его возможности реализовались.

Я помню, как Довженко репетировал сцену. Слово «репетировал» — плохое слово, слово не украинское и не русское, оно не подходит к работе Сашко, но другого я пока найти не могу. Это была не репетиция. Я видел живых героев фильма. Актерам ничего не надо было объяснять, они играли, словно вспоминая самих себя. Игры не чувствовалось. Актеры увлеклись, забыли обо всем. И о том, что съемка не была назначена на этот день. Сцена на пленке не осталась.

Это был фильм «Щорс».

Течет, извиваясь, река Десна, колеблются и исчезают отражения в ее воде. Проходят люди по берегу. Уходят. Время смывает их.

Не время проходит — проходят люди. Но оказываются вдруг долговечными случайные отражения в воде.

Это настоящее искусство.

Был у Сашко сценарий «Поэма о море». Фильм этот поставила Юлия Солнцева. В нем рассказывается о том, что под волнами перегороженного Днепра скрываются украинские хаты. Был у Довженко фильм «Иван» о Днепрогэсе.

Почему я вспоминаю об этом? Потому что современное искусство, оказалось, тоже волнуют эти проблемы. Я говорю и о повести Валентина Распутина, и о снятом по ней позднее фильме «Прощание».

Сашко знал свою страну. Он говорил мне, что надо бы не ветлы, а плодовые деревья сажать у дорог. Чтобы радовались люди и радовались пчелы, и радовалась вся земля.

Он снимал ленту о Мичурине. Переделывал ее много раз, опять снимал. Время обнажило удачи и поражения Мичурина. Насильственно соединенные породы деревьев в третьем или четвертом поколении опять распадались.

Кадры, соединенные вдохновением художника, не распались. Пусть останется на все времена полулегендарный рассказ о сильном, трудолюбивом художнике.

В фильмах Довженко много от песни и живописи. Он писал прозу. Литература и кино пересеклись в нем, усилили друг друга.

По-своему он чувствовал кадр и слово, по-своему соединял их, многое он предвидел в завтрашнем дне нашего искусства. Он мало резал пленку и мало ее переклеивал. Он снимал длинные планы, так, как начнут снимать позже.

Он открывал возможности цветового кино. Здесь я опять вспоминаю «Мичурина». А в фильме о Тарасе Бульбе он хотел снимать красные жупаны казаков на фоне красного заката.

Многого не успел сделать Сашко Довженко. Умер он, мечтая о неснятых фильмах. Мы виноваты перед ним.

Помню его «Землю». Умирает старик. Идет летний дождь. Блестят под дождем арбузы и яблоки. Жизнь продолжается. Несут Василя, а ветки, как будто лаская, задевают его лицо.

Шумят сады, посаженные Александром Довженко. Прекрасна омываемая дождями довженковская земля. Прекрасно его искусство.

Марат Власов

Помнить о звездах!

«Двое смотрят вниз. Один видит лужу, другой звезды». Что кому»[1] — эту истинно довженковскую философскую минипритчу находим среди суровых и горьких, гневных и мужественных фронтовых записей художника. В творчестве Довженко звездное небо, сияющие зори, Земля как часть Космоса-Вселенной и сам таинственный и влекущий к себе Космос — устойчивые поэтические образы, гармонией и величием которых поверяет он красоту и масштаб деяний, чувствований и мыслей своих земных героев. «Небо и звезды, и вся земля, и роса принадлежат ему» (1,131), — пишет Довженко в сценарии «Земля» о Василе, возвращающемся после свидания с любимой пустынными улицами ночного села. В фильме слитность героя, охваченного умиротворенной и ликующей радостью разделенного молодого чувства, оживает в пластике кадров, залитых сиянием звездной и теплой украинской ночи, в торжественно замедленном ритме движений Василя, который спустя миг начнет творить свой удивительный танец... После жестокого бердичевского боя Щорс и его соратники уносятся мыслью в грядущие века, говорят о сокровенном, и молодой богатырь, лихой рубака Петро Чиж «каким-то удивленным, хриплым полушепотом, словно боясь нарушить своим голосом чарующее мгновение», рассказывает: «Иду в разведку, да. Река. Луг. Туман. Тихо... Пожелаю: прокричи, деркач! Кричит — дер-дер, дер-дер... Я на небо: заря, падай! [...] Падает!» (1,228). Духовному состоянию героя резонируют природа, Космос. У Довженко это не умозрительная метафора — это органически присущее его художнической природе поэтическое ощущение, почерпнутое в глубинах и тайниках детских воспоминаний, в стихии поэтических представлений народа. В «Зачарованной Десне» маленький Сашко лежит на тихо поскрипывающем чумацком возу и видит в темно-синем небе «Чумацкий шлях» — Млечный путь: «Гляжу я на мое небо и поворачиваюсь вместе с возом и косарями вправо и влево, и звездный мир поворачивается разом с нами...» (3,248). А когда плывет хлопчик с отцом в лодке по ночной Десне, его чистой душе, бескорыстно радующейся красоте открывающегося мира, тоже подвластны и земля, и небо: «Вода тихая, небо звездное. И так мне хорошо плыть за водой, так легко, словно я не плыву, а лечу в синем просторе. Смотрю в воду — месяц в воде смеется, «Плеснись, рыба»,— думаю — плещется. Гляну на небо: «Звезда, покатись» — катится» (3,255)... Притча о людях, глядящих вниз, да разное видящих, отольется в неповторимо прекрасную поэтическую форму, засверкает оттенком смысла в финале «Зачарованной Десны»: благословляя реку своего детства, «нетронутую девицу Десну», художник среди многих других духовных сокровищ, которыми одарила она его с малых лет, скажет ей спасибо за то, что «считал в тебе зори на опрокинутом небе, что и по сей день, глядя порой вниз, не потерял счастья видеть эти зори даже в будничных лужах житейских дорог» (3, 265).

Вселенскую масштабность изображаемых событий, небудничную значительность поступков и мыслей героев

---

[1] Довженко А. Собр. соч. в 4-х т., т. 2. М., 1967, с. 529. (В дальнейших ссылках на это издание в тексте указываются том и страница.)

А. Довженко. Конец 20-х годов

Довженко нередко выражал, обращаясь к поэтическому образу Земли в пространстве Космоса, земного шара. Так, Щорс и его соратники мечтают после революции превратить в сад «весь земной шар». На первых страницах «Повести пламенных лет» возникает потрясающий трагический образ мировой войны: «Земной шар вращался в межзвездном пространстве. Дымилась планета от Нордкапа до Черного моря, а над ее идеальной сферой носились самолеты, извергая из своих чрев тысячи бомб. И весь эфир звучал новой музыкой, которой еще не знала жизнь [...] В холодную бесконечность уносились свист и вой и визг радиошифров» (2, 260). Герой сценария — «обыкновенный победитель в мировой войне» — сержант Иван Орлюк, получив третье ранение, «упал с разбегу на земной шар, и хотя шар ускользал из-под ног, он все же поднялся с окровавленным лицом, но больше держаться на ногах не мог и снова упал...» (2, 280).

Сколь бы чисто литературными ни представлялись эти глобальные, космические метафоры, Довженко вдохновенно искал и находил возможности их звуко-зрительного, экранного воплощения. Работая в самом конце 40-х годов над сценарием «Прощай, Америка!», который должен был стать основой остросатирического фильма о непримиримой идеологической борьбе двух мировых систем, об антигуманной милитаристской сущности американского империализма, Довженко писал в «Заметках к литературному сценарию»: «Должна быть решена задача зрительно ощутимого показа планеты Земли:
Продумать: съемку с движений,
с высот,
с автоматов на предельных скоростях над сушей и над морем в соответ[ствующем] освещении.
Человек в самолете.
Мультипликаты Земли в мировом пространстве...» [2]

Характерное для художественного мышления Довженко глобальное и космическое восприятие жизни объясняет его глубокий интерес к проблеме освоения человеком космического пространства. Широко известны прозорливые мысли Довженко о космических полетах, взволнованно высказанные им в речи на Втором съезде советских писателей в декабре 1954 года. Он был убежден: «До 2000 года... человечество обследует всю твердь солнечной системы». В этом художник видел «величай-

---

[2] ЦГАЛИ, ф. 2081, оп. 1, ед. хр. 181.

шую сверхзадачу», необходимую для развития человечества, и верил, что кинематограф призван стать первейшим союзником грядущей космонавтики, что именно кино «перенесет [нас] в иные миры, на другие планеты», «расширит наш духовный мир, наши познания до размеров поистине фантастических» (4, 304). Формулируя с трибуны писательского съезда свои смелые, но многим в ту пору показавшиеся преждевременными идеи, Довженко уже сделал практический шаг в сближении кино и космоса, написав творческую заявку «В глубинах космоса. Краткое содержание художественного научно-фантастического фильма о полете на Марс и другие планеты». Творческая заявка, в принципе, жанр достаточно утилитарный, не претендующий обычно на художественную полноценность. «В глубинах космоса» — интереснейшее и вполне законченное художественно-публицистическое произведение. Не стану в этих коротких заметках его анализировать — тем более что оно, начиная с памятной первой публикации И. Л. Андроникова на страницах «Искусства кино», не оставлено вниманием исследователей. Хотелось бы только подчеркнуть неслучайность обращения Довженко к этому замыслу, неслучайность того, что уже в середине 50-х годов именно он смог предугадать значение, которое космической теме суждено будет занять в искусстве сегодняшнем и, еще более, завтрашнем. Сегодня один из самых крупных наших прозаиков вплетает в композицию своего отнюдь не научно-фантастического романа оказавшийся там столь необходимым фантастический сюжет. Тридцать лет назад это едва ли было возможно — полетами к звездам занимались тогда исключительно фантасты-профессионалы. Прозорливость Довженко и впрямь поразительна, но — в контексте всего его творчества — закономерна.

Первым среди художников приветствуя грядущее начало космической эры, которая, по его убеждению, небывало расширит кругозор человека, Довженко был в то же время первым, кто не только словом публициста, но и языком художественных образов заговорил о смертельной угрозе, которую несут человечеству облаченные в космические доспехи фанатики антикоммунизма с их человеконенавистническими претензиями на мировое господство. В одном из самых впечатляющих эпизодов сценария «Прощай, Америка!» (написанного за восемь лет до начала космической эры!) военный министр США Форрестол демонстрирует столпам американского бизнеса, представителям генерального штаба и госдепартамента «последнее слово американского гения» — модель военизированного спутника, предназначенного для атомной бомбардировки Земли. Известно, что Форрестол, военный министр в администрации Трумена, в буквальном смысле свихнулся на антисоветизме и милитаризме и бесславно закончил свою бесславную жизнь, выбросившись из окна небоскреба с воплем: «Русские танки идут!» Так что возникшая на страницах сценария жутковатая карикатурно-гротескная фигура сумасшедшего министра имеет, так сказать, вполне реальную житейскую основу. В оборудованной хитроумной космической машинерией лаборатории одного из исследовательских институтов собравшиеся упоенно внимают зловещим комментариям министра-маньяка: «Смотрите — вот Земля! Вот — мертвая Луна. Тут, на расстоянии двухсот километров, наш американский металлический спутник, вечная вселенская крепость с командою атомщиков из десяти человек!.. Вот он вращается, смотрите — пошел, пошел, пошел!.. Тихо! Отсюда мы берем под атомный прицельный обстрел всю планету... Внимание,

Искусство, в котором нет красоты, — плохое искусство. Когда красота улетает из произведения или совсем не посетила его и автор вдруг почувствует, что «ангелы оставили его душу», — тщетны, тщетны тогда все его ожидания: не утешат его ни благополучные рецензии, ни мимолетные неискренние похвалы. Скоро исчезнут его произведения, словно мертворожденный плод.

А. Довженко

мы на спутнике. Высота — 200 километров...

Меняется свет. Звуки моторов. Еще какие-то таинственные звуки и сигналы. Но вот на темном фоне звездного неба, на громадном экране медленно появляется земной шар. Он похож на увеличенную в несколько раз полную луну. Ясно видны его вращение, материки и моря. Было что-то жуткое и цепенящее в этом зрелище.

— Земля! — послышался в полутьме голос Форрестола. — Глядите, вот она, Земля... Вот, вот, вот!.. Россия! Внимание! Россия! Вот — Москва, Челябинск, Свердловск... Огонь!

Гаснет свет. Воображаемые световые выстрелы пронизывают тьму. Земля летит в небесном пространстве, обстреливаемая атомными бомбами»[3].

Это написано Довженко 35 лет назад. Но пафос тревожного предупреждения художника о грозящей человечеству опасности обретает все большую актуальность в наше время.

...В финале лебединой песни Довженко — «Поэмы о море» — герои сценария, приезжавшие в родные края, чтобы отдать последний поклон старым дедовским хатам, прощаются друг с другом на берегу нового, рукотворного моря. «Слышится гармонический гудок морского парохода и песня. По радио сообщают о готовящемся полете на луну ракеты-автомата и о полетах на другие планеты»[4]. Председатель колхоза Савва Зарудный обращается к уезжающим с «самым главным» напутствием: «Любите землю. Любите труд на земле. Иначе не будет счастья нам и детям нашим ни на какой планете» (3, 363).

Из всех земных существ лишь человек способен увидеть себя как часть мироздания — Космоса, ощутить в себе его масштабы и гармонию, горение его звездного пламени, стремиться к познанию его тайн. Но и Космос он должен согреть своей земной любовью, своей способностью к творчеству и созиданию. В этом — один из мудрых заветов художника-мыслителя нам и будущим поколениям.

---

[3] Довженко О. Твори в 5-ти т., т. 3. Київ, 1964, с. 196—197.

[4] И здесь Довженко облекает в плоть художественного образа то, что произойдет в будущем, хотя уже и недалеком: запуск первого искусственного спутника Земли, полеты на Луну и к другим планетам станут реальностью уже после смерти художника.

Ромил Соболев

В солдатском строю

А. Довженко. 1944

В феврале 1942 года Довженко вылетает на Юго-Западный фронт. Записные книжки той поры свидетельствуют, что он едет с мыслью о фильме,— очевидно, игровом. Еще в начале войны он отметит: «Великая и потрясающая тема — украинская женщина и война» (2, 481)[1]. А первые фронтовые записи — это, по сути дела, рабочие заметки — когда сценариста, а когда и режиссера.

В мае он уже записывает сюжет о Тарасе Бульбенко — четырнадцатилетнем хлопце, который начинает свою личную войну с фашистами, оккупировавшими его село; он взрывает хаты, где поселились вражеские солдаты, стреляет по ночам в офицеров из собранного на полях оружия...

Потом многие из этих записей, сделанных на фронте, после бесед с выходившими из окружения красноармейцами, на землях, освобожденных нашей армией в ходе первого зимнего наступления, в окопах и землянках, в том или ином виде войдут в его поздние сценарии. Например, образ неистового Бульбенко отзовется в «Повести пламенных лет» в Тарасе Бовкуне, который при крике: «Немцы!», не разобравшись и решив, что вновь возвращаются оккупанты, выскользнет из школы и расстреляет колонну пленных из припрятанного пулемета.

Но это все — позже. А тогда весна надежд сменяется трагизмом нового гитлеровского натиска, нового отступления Красной Армии. И Довженко делает не то, о чем думалось по дороге из далекого Ашхабада, а то, что безотлагательно требует тревожная фронтовая обстановка, — он становится публицистом. Более того, один умный и решительный политработник, не считаясь с тем, что Довженко формально беспартийный, назначает его начальником отдела партийной жизни фронтовой газеты «Красная Армия». Довженко не отказывается: надо так надо.

Статьи и рассказы, которые он пишет для «Красной Армии», немедленно перепечатываются московской и украинской прессой, издаются в виде листовок и брошюр. Это страстные, поразительно точные по оценкам действительности и предвидению произведения. Знание обстановки и интуиция

[1] Здесь и далее в скобках указываются том и страница Собрания сочинений А. Довженко в 4-х т., М., 1966—1969.

художника позволяют ему писать так, словно он знаком с анализами и выводами самых высших штабов, куда сходится информация не с одного участка или даже фронта, а со всех фронтов. Д. Ортенберг, в то время главный редактор «Красной звезды», рассказывает, как однажды летом 1942 года Довженко, приехавший с Южного фронта в Москву, читал в редакции свой рассказ «Ночь перед боем». «Мы слушали, — пишет Ортенберг, — затаив дыхание, а когда он закончил, стояли как онемевшие, потрясенные поэтической силой произведения. Я спросил Александра Петровича: читал ли он приказ Сталина № 227 от 28 июля? Нет, он еще не знал этого приказа.

Всех нас этот приказ взволновал. Изданный в связи с глубоким прорывом немцев в сторону Волги и Кавказа, приказ требовал остановить врага. В нем говорилось о смертельной угрозе, вновь нависшей над нашей родиной... Именно на эту тему и написал Довженко свой рассказ. С большой прозорливостью и смелостью изобразил он думы народные...»[2]

Это лишь один пример из множества подобных.

На фронте Довженко — не гость. Он участник битвы, воюющий своим блестящим пером. Ветераны вспоминают, что его снедало желание всюду побывать, все увидеть своими глазами, обо всем — героическом и горестном — услышать из первых уст. Поэт Е. Долматовский, служивший в той же газете, рассказывает, что Довженко отличался личной храбростью: во время бомбежек не спешил прятаться в укрытие — предпочитал наблюдать и философствовать на темы жизни и смерти... Между тем Довженко — по возрасту, воинскому званию, месту в советской культуре — совсем не обязательно было стремиться в горячие точки. И если он все же оказывался там, то не из ложного молодечества, а потому что считал своим долгом все знать доподлинно, все видеть самолично.

Через год, уже поселившись в Москве, он будет жадно расспрашивать всех, кто только что вернулся из огня, прежде всего фронтовых операторов. Об этом есть воспоминания М. Глидера, В. Микоши, Н. Лыткина и других. Оператор Н. Вихирев рассказывал Довженко и Ю. Солнцевой в их квартире на Кутузовском проспекте, как саперы строили свайный мост на Днепре во время боев за Киев. Довженко переспросил:

«— Так вы говорили — на своих плечах эти сваи?..

Я кивнул.

— Как я вижу это лицо! Лицо усталого солдата... Он, наверное, строил дома у себя в деревне, а вот вгоняет гвоздь за гвоздем, а кругом смерть, кругом война! Нет, вы должны снимать все. Не жалейте пленки! Какой кусок пленки сравнится с этим лицом, которое вырастет перед потомками во всей своей красоте и славе!»[3]

Довженко мог представить лицо усталого сапера на Днепре, потому что видел такие же лица в боях под Валуйками, Воронежем, Харьковом, на Дону. Все это надо помнить, иметь в виду, говоря о Довженко-документалисте. Его ленты были не просто работами мастера — гостя в кинодокументалистике, что случалось тогда нередко, а очевидца и участника событий. В них было много личностного, наболевшего, в том числе, очевидно, и такого, что в полную меру он мог

[2] Ортенберг Д. Время не властно. М., 1975, с. 210—211.

[3] Вихирев Н. С киноаппаратом по жизни. М., 1966, с. 189.

раскрыть в каком-то другом, не чисто документальном произведении.

Таким произведением, как можно уверенно предполагать, должен был стать фильм «Украина в огне» — неосуществленный шедевр Довженко. Его сценарий сохранился. Знакомство с ним свидетельствует: в него вошло очень многое из того, что Довженко собирал на фронте и записывал для фильма, очертания которого и к лету 1943 года оставались неопределенными. Во всяком случае, замыслы произведений об украинской Матери, о Тарасе Бульбенко, о фронтовом братстве и другие так пока и остаются замыслами. Потому, очевидно, что на основе этих замыслов можно было сделать лишь достаточно традиционный по форме игровой фильм, правдивый, но отражающий малую часть грандиозных событий.

Довженко был переполнен информацией о войне, а главное — он был буквально опален ею. Многие его письма с фронта — трагичны. Еще в феврале 1942 года он запишет в дневник, что «самым страшным» было то, как «плакала Украина. Она плакала, горько рыдала, свою долю проклинала» (2, 483). Образ плачущей Украины — центральный в «Украине в огне».

Здесь более емкий образ, чем это возможно в чистой документалистике. Перед нами поэтическое и философское обобщение, которое достигается, однако, не обычным путем синтеза действительности, не воображением, оттолкнувшимся от реальности, но как бы соединением воображения и действительности. Много позже такого рода формы будут определяться как документализация игрового кино.

Документализация искусства была порождением времени. Жизнь, искаженная и обнаженная войной, давала такой материал, который трудно укладывался в традиционные формы искусства. Не только Довженко, многие художники искали тогда новые средства выражения. Напомним, что в те годы Ф. Капра, возглавляя работу над серией картин «Почему мы воюем?», решительно соединяет документальные и игровые сюжеты. В Англии снимаются «...В котором мы служим» Н. Коуарда и Д. Лина и «Сан-Деметрио — Лондон» Ч. Френда, фильмы нового, по мнению многих теоретиков, художественно-документального жанра. Через два года Р. Росселлини снимет «Рим — открытый город», шедевр неореализма, о котором говорили: «Здесь даны голые факты в том виде, в каком они могли бы фигурировать в дневнике, написанном беспристрастной рукой, которая ничего не добавляет и не убавляет...»[4] Но этот «дневник» открыл новую, возможно, самую значительную страницу в истории западного искусства кино.

Можно лишь предполагать, чем стал бы фильм «Украина в огне» на этом фронте обновления искусства средствами документализации. Во всяком случае довженковский сценарий не похож ни на капровские компиляции, ни на английский принцип восстановления фактов, ни на метод Росселлини, шедшего к обобщению через «голые факты». Но осуществить свой удивительный замысел Довженко не смог. А в 1944 году он уже пишет «Повесть пламенных лет», где ищет новые формы эпичности, а не документализации искусства.

«Битва за нашу Советскую Украину» стала не параллельной главному фильму, как думалось режиссеру, а единственной картиной, над которой можно было работать в 1943 году. И Довженко вкладывает в эту чисто документальную ленту все, что знает

[4] Цит. по: Феррара Д. Новое итальянское кино. М., 1959, с. 74.

А. Довженко.
Портрет работы А. Крученых

о войне и хотел бы сказать о ней, использует все средства, чтобы сделать рассказ не только информационным, что было свойственно большинству документальных фильмов периода Отечественной войны[5], но и ярко эмоциональным и углубленно философским.

Это было, однако, не первое обращение Довженко к документальному кино. Осенью 1939 года он по решению ЦК КП(б)У возглавил фронтовую бригаду, как стали говорить позже, которая должна была запечатлеть освободительный поход Красной Армии и присоединение Западной Украины к Родине. Рядом с ним были Ю. Солнцева, его ассистент и сорежиссер со времен «Земли», Ю. Екельчик, с которым он недавно снимал «Щорса», и группа операторов-документалистов.

Сделанный ими фильм «Освобождение» (1940) не мог не отразить особенности своего времени, сказавшиеся в кинодокументалистике ослаблением публицистичности и усилением «парадности» изображения. И не мог не отвечать четко поставленной задаче — быть официальным документом исторического акта, что обусловило необходимость чрезмерно длинного по метражу показа Народного собрания во Львове, заседания Верховного Совета в Москве, руководителей партии и военачальников. Все это, очевидно, сковывало Довже́нко. Ю. Солнцева как-то заметила в разговоре с автором этих строк, что в период монтажа и озвучания «Освобождения» Довженко охладел к работе. Завершение ее целиком легло на плечи Ю. Солнцевой, к тому времени уже окончившей свой фильм на ту же тему — «Буковина, земля украинская».

При всем том «Освобождение» не было рядовой картиной. На западных землях Довженко увидел мир, который на Украине давно был сметен революцией и двадцатилетием социалистического строительства. Мир неизбывной нищеты, забитости простых людей, ограниченного местечкового мышления, разительных социальных контрастов. Он зорко всматривается в этот мир и стремится не только показать его типические черты, но, с одной стороны, осмыслить в политических и философских категориях, с другой — запечатлеть в образах, которые совсем не просто создать только на документальном материале.

---

[5] Это не упрек, а констатация исторического факта. Время придало особую ценность документу, информации — новую содержательность.

Прежде всего он широко использует средства монтажа. Так, в выступление одного из делегатов Народного собрания, требующего изгнания бездельников монахов и монашек, заполонивших Львов, Довженко вставляет череду этих «слуг божьих», снятых на улицах. Монахам и монашкам не нравится, что их снимают, они недовольно оглядываются, семенят, подобрав рясы, торопливо исчезают в переулках и подворотнях. В монтажной фразе это похоже на бегство черных тараканов. Монтаж здесь и полон иронии, и создает впечатляющий образ.

Сразу же бросающаяся в глаза особенность «Освобождения» — это стремление всмотреться в лица простых людей и показать их крупно. Это умение станет одной из особенностей стиля довженковских фильмов военных лет.

Довженко, очевидно, уже здесь нацеливает операторов на поиски и съемку таких жизненных сцен и ситуаций, которые сами по себе имеют ценность и силу образного обобщения. Например, такова сцена выселения древней, наделенной на редкость уродливой внешностью владелицы из роскошного замка, набитого антиквариатом и произведениями искусства. Это революционный акт — возвращение народу награбленных у него богатств, и это образ крушения старого мира. Образ, усиленный тем обстоятельством, что старая мымра, накрашенная и увешанная драгоценностями, вдруг видя, что ее снимают, начинает кокетничать перед камерой — такое не придумаешь и не сыграешь, такое можно лишь подсмотреть...

Наконец, «Освобождение» нужно не только смотреть, но и внимательно слушать. Давний и нескончаемый спор о роли, месте и «размерах» слова в документальном кино редко корректируется анализом литературно-художественных качеств дикторского или иного текста, который обсуждается. Между тем возражения чаще всего вызывает не просто многословный, но ремесленный или литературно бездарный текст. Какие бы ни были блистательные исключения, но суть-то дела в том, что слово в современном документальном кино — необходимый и органичный элемент. Было бы оно по интеллектуальным и художественным качествам хотя бы равно изобразительной культуре, которая в большинстве фильмов достаточно высока. Что значит слово в кинодокументе, и показал Довженко.

Дикторский текст «Освобождения» превосходен в литературном отношении, но главное — он неразрывно связан с изображением. Связан то по принципу контрапункта, когда слово и изображение как бы расходятся, идут параллельно какое-то время, чтобы в конце концов слиться в едином звуко-зрительном образе; то по методу обогащения и углубления словом той информации, которую несет изображение; то по цели вызвать у зрителя необходимое эмоциональное состояние.

Нет нужды перебирать приемы построения «Освобождения» — это все же была лишь проба пера. Война поставила несравненно более острые и масштабные задачи, предложила материал небывало сложный, трагический и противоречивый. Справиться с таким материалом Довженко мог лишь в том случае, если бы опирался не только на эту пробу, но на всю свою эстетическую программу, использовал весь свой художнический опыт. Именно так все и произошло. «Битва за нашу Советскую Украину» (1943) и «Победа на Правобережной Украине и изгнание немецких захватчиков

за пределы украинских советских земель» (1945) — сорежиссером обоих фильмов была Ю. Солнцева — по-своему продолжают главные линии его творчества, они индивидуальны и неповторимы, как все, что он сделал в искусстве.

К моменту, когда началась работа над «Битвой...», опыт создания масштабных, обобщающих картин о войне был невелик. Фронтовую хронику снимали без малого 250 операторов, однако их бесценные съемки, подчас оплаченные кровью и жизнями, лишь изредка складывались в целостные, единые по теме и мысли фильмы. Из четырех картин 1942 года три — «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой», «Ленинград в борьбе» и «Черноморцы» были преимущественно, как иногда говорят сами документалисты, обзорными. Таково было требование времени: прежде всего нужно было показать гигантские масштабы войны, уловить общие закономерности происходящего. Но иногда это требование оборачивалось полной утратой жизненных реалий. Такое случилось в четвертой картине — «День войны». Довженко говорил, что, придя на студию документальных фильмов, увидел «холодное отношение к материалу, нашедшее классическое выражение в картине Слуцкого «День войны», в которой от Баренцева моря до Черного не было показано ни капли крови, ни одного убитого человека, где война была показана припудренная и чистенькая» (4, 195).

Довженко мог сделать свои картины лучше или хуже — не в этом была суть. А в том, что он пришел рассказать о войне такой, какую видел и знал, о войне тяжкой и трагичной. И потребовал того же от документалистов. Выступая осенью 1943 года на ЦСДФ, он говорил: «Я не видел страшной зимы и метелей, чудовищной весенней грязи, в которой бойцы на себе тащат орудия, вытаскивают застрявшие машины и танки. Я не видел перенапряжения войны. Я не видел раненых. Почему их не снимают?.. Есть такая негодная точка зрения, что это будет отвращающим натурализмом. Но мы пролили реки крови, и нельзя скрывать это. Это нужно снимать... Страшная эта война. Льются моря крови. Наша страна играет первую роль в освобождении человечества от этой мировой трагедии. Нужно, чтобы мир видел наши раны и преклонялся перед ними...»[6]

И еще одно. Генералы могли, может быть, даже обязаны были оперировать «массовыми понятиями» — полками, дивизиями, армиями, и высчитывать потери в процентах. Но художник должен видеть судьбу народную через судьбу человеческую, и никак иначе, без этого он уже не художник. Этот пушкинский завет помнил Довженко, делая фильмы так, чтобы частное, конкретное и особенное выражало общее и типическое. И в этом плане его уроки остаются по-прежнему поучительными.

Съемки фронтовых операторов Довженко называл семенами, которые прорастают в монтажной. Как это порой происходило, он рассказал сам: «Я когда-то заставил Юлию Ипполитовну Солнцеву собрать мне из корзин на студии всю «грязь». Она бегала по всей студии. И все говорили: «Солнцева собирает грязь». Ей отдавали все, что кто-то случайно снял. И из этого получилось знаменитое «Весеннее наступление» (эпизод из «Победы...». — *Р. С.*). Это те семена, которые переросли в патетические сцены, сцены буранов, снегов, метелей, наступления войск. И когда все было

---

[6] Запись режиссера Н. Кармазинского. Архив Ю. И. Солнцевой

А. Довженко на Юго-Западном фронте. Рисунок сделан Г. Пустовойтом 31 марта 1942 года

смонтировано дикторским текстом, когда [все] было приведено в порядок, получилась вместо «грязи» драгоценность» (4, 189).

Как и многие художники, Довженко «видел» фильмы задолго до их окончания и в соответствии с этим ви́дением отбирал материал. Фронтовые операторы не всегда знали, для чего именно они снимают — для журнала ли, фильма, фронтового киновыпуска или же для кинолетописи. Естественно, Довженко нужны были в первую очередь специальные съемки. И в архивах хранится несколько десятков страничек — указания Довженко фронтовым операторам, что и как снимать, — бесценный материал для специалистов.

В основном эти указания относятся к поре работы над «Победой...». Но «Битва...» снималась несколько иначе: в самую жаркую пору боев за Харьков, Купянск, Донбасс Довженко выезжает на фронт и часто непосредственно руководит операторами. Возможно, именно поэтому картина «преимущественно лирична»[7].

Фильм, напомним, начинается с высокой патетической ноты: Довженко размышляет, что принесли миру «голубоглазые двуногие скоты из гитлеровской неметчины» (2, 361), и вспоминает, какой прекрасной была перед войной Украина, «любимая сестра братских республик» (2, 363). Зрительный ряд здесь составляют кадры как бы безличные: панорамы, снятые с Владимирской горки, Днепрогэс, завод имени Дзержинского, который «выплавил стали и чугуна в год больше, чем все заводы Польши». В этот ряд тактично встали и кадры из давнего «Ивана» — те самые кадры Днепра, которые Эйзенштейн назвал «прекрасной зрительной поэмой» и под которые предлагал «декламировать гоголевский «Чуден Днепр»[8]. Тем резче и трагичнее входят в эпический строй кадры Украины, которая оказалась в огне (как рефрен, в фильме повторяются слова: «В огне Украина, в огне!»).

С первых дней пребывания на фронте Довженко размышлял о том, как нужно говорить о войне. В его дневниках осмыслены едва ли не все возможные варианты. Однажды он запишет, как некто, видно, хлебнувший горюшка, просит художника не писать и не фотографировать ужасы, потому что нельзя жить «воспоминаниями об ужасах», потому что тогда — «лучше умереть». А когда художник отвечает, что писать о хоро-

[7] История советского кино в 4-х т., т. 3. М., 1975, с. 32.

[8] Эйзенштейн С. Избр. соч. в 6-ти т., т. 2. М., 1964, с. 84.

шем в войну — «это лакировка», то этот некто говорит: «Пожалейте нас» (2, 498). Довженко умел жалеть: его героев не брали пули, а если они умирали, то их вместе с людьми оплакивала и природа. За право изобразить жизнь таким образом — символично и поэтично — Довженко приходилось бороться. Но войну показывать так, да еще в документальном фильме, он не хотел и не мог. Здесь правда жизни должна была выступать в ином обличье.

Тогда же, то есть весной 1942. года, он записывает: «Действительность стала много страшнее любого, даже лишенного вкуса воображения. И ее так и нужно показать. [...] Книги и фильмы о нашей правде, о нашем народе должны трещать от ужаса, страданий, гнева и неслыханной силы человеческого духа» (2, 487). Таково кредо Довженко, легшее в основу всего, что им сделано в годы войны.

Киноинтервью как прием было известно со времен вертовской «Симфонии Донбасса». Но прием как-то перестал быть приемом и стал чем-то вроде знака отличия: интервью стали брать сплошь у людей прославленных, в войну — у генералов и героев. Довженко в «Битве...» возвращает интервью его смысл, он интервьюирует свидетелей обвинения. Профессор Харьковского университета Лев Петрович Николаев, врач Шигеладзе, комсомолка Мария Пидченко, пережившие оккупацию, становятся перед камерой и рассказывают о варварстве и безжалостности гитлеровцев.

Но, конечно, самое потрясающее интервью Довженко получил у безымянных крестьянок из неведомого села. Они сели в ряд на скамью — немолодые уже женщины, бедно одетые, но в чистых платочках, усталые, печальные, совершенно равнодушные к камере, и рассказали о своем горе так, как умели, не выбирая слова, не ожидая подсказки:

«Нашла я его на третий день в бурьяне. Я не видела, как его убили, только искала три дня его. Нашла. И голова разбита, и спина разбита, и бок разбит. Не дали, проклятые, век дожить нам».

Вторая женщина: «Взяли проклятые моего сыночка Ваню. Они в него стреляли: и в глаза, и в бок — две дырки, грудь разрезали».

Третья: «Шел мой сыночек с той стороны по дороге. Шел проклятый фашист и поразил его в голову, ударил его в голову. Он два раза пошатнулся и упал. [...] И принесли его домой, посмотрела на него, хотела поднять его, взяла — он в крови большой — и думаю, за что ребенок пострадал, мой дорогой сыночек, за что ты пострадал от врага. Разве ты заслужил? За что ты погиб?»

Четвертая: «У меня проклятый немец око правое выбил. Теперь я не вижу...» (2, 368—369).

Эти четыре рассказа потому, очевидно, так обжигают душу, что обнажают, так сказать, обыденность зла войны. Страшны цифры потерь — счет идет на десятки миллионов, но, может быть, здесь грандиозность статистики словно бы абстрагирует смерть, невольно закрывает трагизм человеческих судеб. Четыре селянки — четыре горькие судьбы, показанные почти неподвижной, как бы всматривающейся в лицо камерой, конкретизированы и вызывают такое сопереживание, которое возможно только в искусстве и невозможно в статистике.

Текст «Битвы...» — это шедевр публицистической и вместе с тем лирической прозы. Особенно эмоциональны в ней места, которые можно назвать авторским комментарием. Вот развалины Харьковского университета. Среди скрученных балок и опаленных

стен бродят две странные фигуры — тощие, одетые в какую-то рвань; выкапывают из мусора какие-то обрывки бумаг. Текст поясняет: «Это не нищие бродяги... Это профессор университета и его ассистент среди научных своих работ, преданных огню» (2, 374).

Новинкой, подхваченной и развитой документалистами лишь в 60-е годы, стал, скажем так, иронический комментарий к вражеской хронике, которую Довженко первым широко использовал в своих фильмах. Включив кадры с гитлеровцами, вошедшими в только что захваченное село, Довженко с горечью говорит: «Вот они, мертвецы, ползают по нашей земле, стучатся в двери, в окна, в душу...» Но тут возле одной хаты возникает туша Геринга, одетого в белый мундир и увешанного орденами; потоптавшись, он осторожно влезает в хату. Тон комментария меняется, становится насмешливым: «Сам обербандит Геринг бродит по Украине, ищет счастья на нашей земле. Вот он лезет в хату. Влез» (2, 365).

И в «Битве...» и в «Победе...» Довженко обращается к фашистской хронике, показывающей парады в Нюрнберге. Это действительно впечатляющие съемки: идут, печатая шаг, предельно слаженные, похожие на страшную механическую игрушку солдатские батальоны; тысяча человек как тысяча одинаковых и одинаково запрограммированных роботов. Нужно было «зачеркнуть» эти кадры, лишить их ореола непобедимости. В «Победе...» Довженко монтирует кадры парада с трупами фашистов, валяющимися на украинской земле, и тысячными колоннами пленных — неряшливо одетых, небритых, захлюстанных. «Как маршировали по Европе! — напоминает Довженко. — Сколько выпито вина всех европейских марок! Сколько съедено, ограблено, унижено и убито! Какие пожары освещали их «Дранг нах остен»! Но возвратился ветер на круги своя. Потерян прусский дух на советских полях. И дерзких молодцов уже нет. В плену сидят уже третьи сорта сверхчеловеков» (2, 396).

Такой раздумчивый тон был уместен тогда, когда гитлеровцы были уже вышиблены с Украины. Но в 1943 году требовались слова и изобразительные средства более жесткие, более яростные. И в «Битве...» Довженко монтажно соединяет безукоризненные батальоны с таким же безукоризненным немецким кладбищем: на километры протянулись четкие, как солдаты в строю, линии одинаковых березовых крестов с касками сверху. И уже не Гитлер, а «генерал Толбухин и генерал Гуров принимают «парад» немецких войск, — усмехается зло Довженко. — Да здравствует Победа!» (2, 378). Генералы тоже усмехаются, рассматривая в бинокли это громадное стандартное кладбище.

Фашистскую хронику он использует, скажем так, — ради объективности. «Пусть увидят потомки, — пишет Довженко, — если дойдет до них эта пленка через столетия, как презирали фашисты в середине двадцатого века человеческий труд, как ненавидели они благополучие, достоинство и честь нашего народа. Это снимали не мы. Это кинооператоры-враги увековечили злодеяния своего озверевшего поколения на нашей многострадальной земле» (2, 379).

От своих же операторов Довженко требует в первую очередь: «Не забывайте снимать людей. Снимайте человека в бою... Обязательно снимите несколько общих планов с показом большого числа раненых... снимите санитарок, сестер милосердия...» Напоминает: артиллерийский бой — это не

только десятки и сотни орудий, изрыгающих огонь, это еще «тяжелый, изнурительный, сверхчеловеческий труд», который нужно показать так, «чтоб на лицах людей был пот, чтоб были мокрые спины и шеи и величайшее напряжение мускулов. Снаряды ведь тяжелые, и их много. А поблизости рвутся снаряды врага... фонтаны земли, пыли»[9].

Некоторые эпизоды в «Победе...» исключительно точно сняты по довженковским указаниям. Такова, например, «украинская мадонна с ребенком» на пашне, напоминающая, как и хотел Довженко, «матерь божью».

Но, как известно, кинохроника может увидеть и снять нечто такое, что и представить нельзя и придумать невозможно. Тогда возникают кадры-обобщения, кадры-символы, с большой силой выражающие глубинную суть происходящего. Таков, например, известный кадр с убитым фашистом, валяющимся в чистом поле, за ним пасется равнодушная ко всему лошадь, а ветерок шевелит и разносит бумаги — видимо, письма, которые этот убитый солдат хранил в ранце как память о доме...

Такими же кадрами-символами стали женщины, запрягшиеся в соху, и маленький белоголовый мальчик, вряд ли старше трех-четырех лет, который боронит поле, и некоторые другие.

Два довженковских фильма военной поры составляют своего рода документальную дилогию — по теме, материалу, задачам. Но это очень разные по исполнению и подходу к материалу произведения. «Битва...» непосредственно связана с военной публицистикой Довженко. Ее пафос — в призыве к борьбе, пожалуй, даже в команде: «Вперед, Украины сыны и братья-воины! Слава вам! (2, 378). «Победа...», как следует из названия, рассказывает о выполнении приказа, об освобождении. Она кончается красивыми серьезными словами:

«Освобожденный украинский народ вместе с правительством Советской Украины благодарит великий русский народ и все братские народы Советского Союза за помощь и спасение своей государственности, за победу, за утверждение своего бытия в первых рядах человечества» (2, 399).

Параллельно с работой над «Победой...» Довженко пишет сценарий «Повесть пламенных лет», где ищет новые формы и средства выражения. Вот запись в дневнике: «Народ, весь, в целом, надо поставить над войной. Чтобы он в картине был крупнее войны, народ советский, смертью смерть поправший» (2, 549). Легко убедиться, что мысль о народе, который «крупнее войны», проведена и в «Победе...». Характерен в этом смысле финал: в звуковом ряду — здравица в честь партии Ленина, в изобразительном — памятник князю Владимиру и как бы с его точки зрения — неоглядная даль Заднепровья. Емкий по мысли и по меньшей мере непривычный звуко-зрительный образ.

Два документальных фильма Довженко — его вклад в Победу. Самое интересное в них — именно *довженковское* использование выразительных средств кинодокументалистики для масштабного и чисто художественного осмысления действительности. На событийном, в сущности, материале он создает произведения широкого философского звучания. Признанный поэт и философ экрана со времен «Арсенала» и «Земли», Довженко остается им и в документальном кино.

---

[9] ЦГАЛИ, ф. 2081, оп. 1, ед. хр. 967, л. 16—17.

Елена Сергеева

«Фильм будет полон хороших мыслей, поэзии»

В архиве Александра Петровича Довженко хранятся неопубликованные материалы, раскрывающие истоки замысла «Поэмы о море», с ее эпической широтой и жизнеутверждающей философией, романтической устремленностью в будущее и пафосом исторического созидания.

Сценарий был написан в первой половине 1954 года. Ему предшествовал замысел грандиозного эпического полотна «Преобразователи степей»[1]. Фильм должен был рассказать о гигантском строительстве Северо-Крымского и Южно-Уральского каналов и Каховской ГЭС. Над этим замыслом Александр Петрович работал в начале 50-х годов. Углубляя и конкретизируя первоначальный план, Довженко решил ограничиться событиями, связанными со строительством ГЭС и созданием нового моря. Так он пришел к тому варианту, который воплотился в сценарии под названием «Поэма о море».

Борьба человека за гармоничную, одухотворенную жизнь, жизнь, полную любви к людям и к родной земле, всегда была в центре творчества художника. Он хотел видеть человека прекрасным, хотел видеть природу в расцвете ее красоты и богатства.

Проблема бережного, трепетного отношения к природе как никогда волнует в это время Довженко. Но мыслящий широкими масштабами, он понимал, что ради «величайшей исторической необходимости» иногда приходится поступаться самым дорогим. Потому и приветствовал рождение Каховского моря, на дно которого должны были уйти старые украинские села. Конечно, Довженко ощущал глубокий драматизм этого процесса. И с горечью говорил о тех, кто способен бросить отцовскую хату, уйдя прочь с пустым сердцем. «Можно плюнуть на ее убогие окна и стреху старую. [...] Можно и вообще не покидать хаты, а, притворившись неверующим в то, что вода может затопить твою хату навеки всю как есть — с трубой, и с грушей, и с шелковицей, и орехом, сидеть и смешить людей до тех пор, пока не придет наконец вода. Но можно и плакать, покидая старую свою хату. А старенькая мать может тихонько целовать печь, возле которой трудилась она полстолетия, и косяки, и двери, и даже стены, и, плача, тихо-тихо приговаривать: «Ох, хатушка, моя голубушка, покидаю тебя. [...] Спасибо тебе, что грела нас, что давала нам приют и сон, и отцам, и дедам нашим. [...] Прощай»[2].

Читая эти волнующие довженковские строки, невольно думаешь о повести Валентина Распутина «Прощание с Матёрой» и о фильме «Прощание» — последнем замысле Ларисы Шепитько[3]. Вспоминаешь, что она была ученицей Довженко и практиканткой на съемках «Поэмы о море», в которой исполнила эпизодическую

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 2081, оп. 1, ед. хр. 212.

[2] Довженко А. Собр. соч в 4-х т., т. 3. М., 1968, с 614—615.

[3] Фильм «Прощание» поставил Э. Климов.

роль[4]. Ларисе Шепитько была близка и дорога тема, открытая Учителем.

Дарья из фильма «Прощание», как и «старенькая мать» из довженковской «Поэмы...», глубоко переживает гибель родной деревни. И как у Довженко сестра Писателя перед расставанием с отчим домом целует печь, двери и даже стены хаты, так и Дарья, прощаясь с Матёрой, моет пол в избе, украшает ее занавесками, ставит на стол полевые цветы...

Не раз говорилось о прозорливости Довженко, умевшего заглядывать на десятилетия вперед. То, о чем думал, чем жил великий художник в 50-е годы, стало одной из центральных проблем в искусстве 70—80-х годов.

Публикуемая ниже заявка — первое изложение замысла будущего сценария.

«Необычайная весна»

(Авторская заявка)

Весною 1953 года, когда начал разливаться Днепр, в колхоз «Память Ленина» на Запорожье, где когда-то при Богдане Хмельницком стояла За-

[4] Фильм «Поэма о море» поставила Ю. Солнцева.

А. Довженко и оператор П. Русанов в Новой Каховке на выборе натуры для фильма «Поэма о море». 1954

порожская Сечь, прибыли из разных городов Советского Союза все, кто родился и вырос в этом селе. Их оказалось много, профессии разные, вплоть до генералов и ученых. Причина приезда — село уходит под воду навеки, надо попрощаться с родными хатами и с грушами, под которыми спали когда-то в детстве и познали первые радости бытия. Когда они съехались, стало видно, какие огромные сдвиги произошли в жизни колхоза и как богаты духовно наши люди. Задержанные Каховской плотиной, поднялись вешние воды, ушел навеки под воду Великий Луг запорожский, и село, и могилы прадедов, и старые криницы. Новое прекрасное село «Память Ленина» уже стояло средь молодых садов. К нему подошли воды и остановились. А старое с честью ушло на дно огромного водохранилища. Так энергия породила энергию, обычные речные горизонты превратились в горизонты морские, и вся видимость мира становится иной.

Этот небольшой сюжет я наполню большим содержанием. Фильм будет полон хороших мыслей, поэзии. В нем будут жить и действовать наши умные красивые люди — строители коммунизма.

Люди, любите труд на земле[5].

●

Довженко долго работал над «Поэмой...»: делал заметки, многочисленные наброски, идя в них от конкретных, частных наблюдений к обобщениям, наполняя «небольшой сюжет большим содержанием». Тема фильма «Поэма о море» давала ему возможность высказаться о том, что волновало его всю жизнь.

Вот небольшая заметка Довженко — возможно, это набросок статьи или ответа на вопрос какой-нибудь газеты — о сценарии «Поэма о море» и о своих творческих планах.

1955 — 26 — 1

В настоящее время я работаю над сценарием художественного фильма о наших рабочих и колхозниках, создающих море в южных степях Украины. В этом году, в конце мая, в Новой Каховке будет навеки перекрыто старое русло Днепра. Между Запорожьем и Каховкой на широком пространстве длиною в 200 с лишним километров среди засушливых степей образуется море вместимостью более двадцати миллиардов кубометров воды. Отсюда пойдет канал в Крым, и там, где долгие годы земля пребывала во власти суховеев, начнется новая жизнь. Преобразуется и расцветает наш благодатный юг. Преобразование украинского юга — дело огромное и прекрасное. Это одно из величайших реконструктивных мероприятий современности. Как известно, весь Волжско-Донский и Украинский юг давно уже сделался добычей суховеев. Палящие ветры движутся с востока на Молдавию, Венгрию. Земля, вода и солнце стали здесь во вражду, неизвестную еще пока сотням миллионов жителей европейского Запада. Ни углубление колодцев, ни отдельные глубокие скважины в степях — ничто уже не в состоянии преградить дорогу надвигающейся пустыне. Одна только сила в мире может противостоять ее движению — коллективный плановый труд великого социалистического общества.

Создателям нового моря, рабочим и инженерам Каховской ГЭС и колхозникам, их сыновьям и дочерям, положившим гигантский труд по подготовке чаши этого моря, и будет посвящена моя кинопоэма.

Героический труд народа-преобразо-

[5] ЦГАЛИ, ф. 2081, оп. 1, ед. хр. 217.

вателя и воина, его всегдашняя готовность, щедрость, устремленность к высокой цели требуют от художников больших усилий, глубокого проникновения и понимания главных задач жизни. По мере сил своих я делаю все, чтоб оказаться достойным своего времени и своего народа. В мае месяце я мечтаю приступить уже к съемкам фильма в Новой Каховке, где в конце паводка начнется перекрытие великой славянской реки, и вешние воды ее начнут заполнять чашу моря.

В этом году я закончу подготовку к печати книги моих сценариев, начиная от «Арсенала» и кончая повестью о море. Я подготовил также сценарий «Тарас Бульба» по повести Гоголя и начал работу по сценарию научно-фантастического художественного фильма «В глубинах космоса» — о полете трех наших инженеров на другие планеты и возвращении на Землю [6].

К этому тексту примыкают в записной книжке отдельные наброски.

Моя творческая жизнь в кино сложилась таким образом, что все картины я делал по своим сценариям.

Всегда считал, что самым интересным и благодарным в киноискусстве является создание произведений о людях нашей современности. Им посвящены все мои картины.

Прегражденне русла Днепра.

Создание Каховской плотины.

Простым советским людям, рабочим и колхозникам, творцам новой жизни, их радостям, заботам, их труду и высокому историческому назначению я мечтаю воздать хвалу как художник и сын народа. По жанру это будет кинопоэма.

Есть что-то глубоко [волнующее и образное] [7] в этом создании моря, что-то похожее на историческую судьбу нашего народа. Расширяются берега, новые морские горизонты волнуют сердца строителей, облагораживается облик родной земли и вместе с ним облик труженика-преобразователя.

По окончании этого фильма я, очевидно, отойду от своих старых принципов и сделаю «Тараса Бульбу» по Гоголю. Это давнее желание моих друзей [8].

●

12 сентября 1954 года Довженко писал:

«Сегодня мне исполнилось шестьдесят лет. Вчера весь вечер был взволнован, весь был переполнен сложными мыслями: пролетела моя бурная жизнь. А сейчас сижу у окна в Каховке. [...] Мне радостно и приятно, что свой осенний праздник я встречаю в новом социалистическом городе, в Новой Каховке, возле плотины, которая создаст здесь новое море и новую жизнь, а вокруг меня молодые люди» [9].

«Поэма о море» была художническим и гражданским завещанием великого мастера.

«...Я все время служил искусству дня нынешнего. Я считаю, что нет более высокой, благородной и интересной задачи для художника, чем служить народу средствами нашего искусства, утверждая его бытие этим искусством», — так говорил Довженко своим студентам в последней лекции 13 ноября 1956 года [10].

Будем помнить эти слова.

---

[6] ЦГАЛИ, ф. 2081, оп. 1, ед. хр. 547, л. 1—2.

[7] Эти слова в рукописи зачеркнуты.

[8] ЦГАЛИ, ф. 2081, оп. 1, ед. хр. 547, л. 3—4.

[9] Довженко А. Собр. соч., т. 3, с. 681.

[10] Архив Ю. И Солнцевой.

«Вы — большой человек большой эпохи»

Александр Петрович Довженко вел обширную переписку с многочисленными корреспондентами. С одними из них Александра Петровича связывали многолетняя дружба, совместная работа, общие профессиональные интересы. Переписка с другими носила эпизодический характер.

Письма Дмитрия Дмитриевича Шостаковича относятся к периоду его работы над музыкой к фильму «Мичурин». Поздравления Шостаковича, Григория Михайловича Козинцева и Николая Семеновича Тихонова связаны с шестидесятилетием Александра Петровича.

15 октября 1956 года директор Французской синематеки Анри Ланглуа направил Довженко приглашение приехать во Францию на его чествование. Александр Петрович принял это приглашение, но поездке не суждено было состояться: 25 ноября 1956 года его не стало.

Известный французский киновед Жорж Садуль многие годы увлеченно и активно пропагандировал искусство Довженко во Франции. Эту сторону деятельности верного друга советской кинематографии освещают его письма, адресованные Юлии Ипполитовне Солнцевой.

Мартирос Сарьян пишет Ю. И. Солнцевой о портрете Довженко, который помещен на вкладке в этом номере «Искусства кино». Художник работал над портретом в первой половине ноября 1956 года и не успел завершить его. Оригинал хранится в Киевском государственном музее русского искусства.

Л. Калгатина

Келломяки,
23 августа 1948 г.

Дорогой Александр Петрович!

Я надеюсь, что Ваша экспедиция в Мичуринск была благополучной и успешной, с чем Вас и хочу поздравить. За время нашей с Вами разлуки я докончил все, кроме «Нового года» и всего финала. «Новый год» я смотрел, и это все можно будет сделать быстро. Я думаю, что за ближайшее время я его напишу. Что же касается финала, то, видимо, его мне придется писать после того, как я посмотрю весь материал, уже соответственно смонтированный. По всей остальной музыке я сделал все, о чем Вы меня просили, стараясь как можно точнее «подгонять» ее. Написал я и новый вариант «Весенних воспоминаний», и как будто это меня больше убедило в том, что в наших с Вами спорах Вы были правы. Но все-таки я не совсем убежден, что можно так только было их делать. Переработал я также и «Смерть Ленина», приписал конец к «Осенним воспоминаниям». Переработал, правда, не капитально, «Пересадку сада». В общем, старался сделать все как можно лучше. Много старания я вложил в инструментовку всего этого. Все партитуры я переслал Р. А. Лукиной[1]. Нужно только сочинить хороший финал и для этого заранее и тщательно составить план такового.

Когда Вы вернетесь, протелеграфируйте мне, когда мне нужно быть в Москве, чтобы ознакомиться с новым, неизвестным мне материалом. Телеграфируйте по адресу: Келломяки, Большой проспект, 24. Мне. Телеграммы

[1] Р. А. Лукина — музыкальный редактор фильма «Мичурин».

Я страстно мечтал о добре, о служении народу. Мне казалось, что я родился для того, чтобы принести людям много добра. Я верил, что осуществлю это в кино, как наиболее массовом искусстве: мне казалось еще тогда, что я мог бы писать и управлять городами и полями, перестраивая их и совершенствуя. Мое видение казалось мне огромным, не дававшим ни днем, ни ночью мне покоя, оно искало себе выхода в кинематографии, искусстве динамическом.

А. Довженко

сюда приходят быстро. И я сразу смогу выехать.

Передайте, пожалуйста, привет Юлии Ипполитовне.

Крепко жму руку.

Д. Шостакович

●

12 IX 1954

Дорогой Александр Петрович!

Горячо поздравляю Вас с 60-летием. Желаю Вам быть всегда здоровым и счастливым. Желаю Вам создать еще много прекрасных произведений — достойных Вашего гения.

Передайте сердечный привет Юлии Ипполитовне.

Крепко жму руку.

Д. Шостакович

●

Дорогой мой друг!

Только что прочитал в газете о твоем шестидесятилетии. Ужасно обидно, что ничего не знал об этом и не мог поздравить тебя вовремя.

Горжусь, что мой жизненный путь проходил рядом с твоим и что много лет назад мы начинали вместе. Ты всегда был для меня дорогим товарищем, самым талантливым из всего нашего, право же, честного поколения. Твои работы всегда со мной. Когда на душе худо, вспоминаю их; несмотря на ужасную память, я все их отлично помню, — и тогда вновь мне кажется, что искусство — прекрасный и благородный труд, а истинные произведения не боятся ни клейменного аршина, ни торгашеских весов.

И вновь мчатся на меня кони из «Арсенала», и дух захватывает от радости. Летят и летят они «во все свои четыре ноги», и ничего с ними не поделаешь — ты их пустил по свету, и не скоро они остановятся, уйдут из памяти. Сколько уже лет прошло, а я вижу со всей отчетливостью, как выкатывает на сцену пулемет батько Боженко, ухмыляется парень на памятнике, говоря: «Это мы-то?..», пляшет в лунную ночь тракторист, лежит под яблоней старый дед, плывут по воздуху запорожцы, ходит на своих нелепых ножищах «прогульник», рвет ветер пальто Мичурина, летят рыжие листья, и еще множество чего я помню: и лиц, и мыслей, и слов, и образов. Здорово ты поработал! Сколько всего насочи-

нял и веселого, и печального! И сколько сказал хорошего, мудрого, человеческого...

И черт возьми, неужели может тебя огорчать, что на рынке толчея, а пушкарь-фотограф зашибил деньгу, снимая с большим успехом клиентов, всунув их головы в крашенину с прорезями для лиц. Все эти заработки — бумажные деньги во время инфляции, ими потом оклеивают стены вместо обоев, а ты заработал за свою славную трудовую жизнь огромное состояние — и все оно в золоте. Нет в твоих заработках ни рубля бумажного. Вот что самое важное. Вот почему ты истинный богач, и с каждым днем состояние твое будет расти, и все будут завидовать тебе: какой ты богатый.

Спасибо тебе за то, что ты щедро раздал это свое богатство, и все мы стали богаче благодаря тебе.

В день твоего славного юбилея от всей души обнимаю и целую тебя, старого хорошего друга, щедрого и мудрого художника. Еще не раз увижу твои победы и всенародное признание твоего искусства.

Крепко жму руку твоего верного спутника Юлии Ипполитовны.

Твой Г. Козинцев

13 IX 1954
Ленинград

Очень прошу, если будет какое-либо общественное празднование, — сообщить мне, чтобы я смог принять в нем участие.

●

Дорогой Александр Петрович!

Меня не было в Москве в день Вашего юбилея. День шестидесятилетия — торжественный и немного грустный день. Я отделен от него всего двумя годами.

Мне хочется сказать Вам, что биография каждого человека вбирает в себя в своем развитии то, что ему кажется лучшим, с чем можно жить сколько угодно, потому что это так же полезно здоровью, как горный воздух, как море или морозный солнечный день.

И я был бы беднее в жизни, если бы в ней не существовало Ваше творчество, если бы огромный размах его был меньше. Если бы сотворенные Вами произведения не сверкали бы, я не боюсь этих слов, молниями гениальности.

И я очень рад сказать Вам это в день, когда выдающийся мастер невольно оглядывается на сделанное им и видит все, что он мог бы еще сделать и не сделал, и все, что он еще сделает.

Вы — большой человек большой эпохи, и Вы сами, вероятно, чувствуете радость жить в такое время, когда земля качается, как Великий океан, и жаждет чего-то небывалого, а небывалое это дается каждый день. Вы созданы для этой земли и для этой эпохи. Приношу Вам свою самую сердечную благодарность за ту высшую радость, какую Вы принесли своим творчеством. От лица своего и Марии Константиновны[2] желаю Вам всего самого хорошего. Вам и лучшему Вашему другу и помощнику — милой Юле.

Николай Тихонов

●

Париж, 15 октября 1956 г.
Господину Александру Довженко.
Можайское шоссе, 36/50, кв. 92,
СССР, Москва

Дорогой мастер!

По случаю двадцатилетия со дня своего основания Французская синематека организует чествование крупнейших режиссеров нашего времени: Чарлза Чаплина, Эрика фон Штрогейма, Луиса Бунюэля, Рене Клера, Роберто Росселлини и других, многие

[2] Жена Н. С. Тихонова.

из которых уже дали свое согласие приехать в Париж по этому случаю.

Что касается советских кинематографистов, Французская синематека решила избрать Вас, так как Вы рассматриваетесь во Франции как один из самых великих мастеров нашего времени, а после смерти Эйзенштейна, Пудовкина и Дзиги Вертова являетесь единственным представителем группы великих основоположников, которые создали славу советскому кинематографу.

Для нас будет большой честью принять Вас во Французской синематеке. К нам присоединяется Комиссия исторических исследований, которая сообщает Вам, что будет счастлива по этому случаю принять Вас в Сорбонне, как некогда это имело место с Эйзенштейном.

Прошу Вас рассматривать это письмо как официальное приглашение и в адрес мадам Довженко.

Ваше чествование было намечено на февраль, но перенесено на первую неделю декабря, ибо мы узнали, что в конце этого года Вы приступаете к работе над новым фильмом, а наше желание приветствовать Вас в нашем музее необычайно велико.

Мы будем бесконечно благодарны Вам, если Вы соблаговолите принять наше приглашение. Все расходы по Вашему пребыванию мы берем на себя. [...]

Чествование, которое мы посвящаем Вам, состоится с 2 по 6 декабря. Мы были бы счастливы встретить Вас в Париже в конце ноября, чтобы Вы имели возможность присутствовать и на празднествах в Сорбонне.

Надеясь на положительный ответ, прошу Вас, дорогой мастер, принять выражение моих самых искренних чувств.

Генеральный секретарь
Анри Ланглуа

●

Париж
16 февраля 1960 г.
Госпоже Юлии Солнцевой,
Можайское шоссе, 36/50, кв. 92,
СССР, Москва

Дорогой друг!

В настоящее время я увлечен редактированием субтитров для французского варианта «Поэмы о море». Это требует немалого труда, но вместе с тем позволяет проникнуть глубже во все красоты произведения Довженко. Моя жена помогает мне в переводе, и мы с ней восхищаемся каждой фразой. Мы тем более стремимся вложить всю душу в эту работу, что лишь хороший перевод текста позволит понять всю красоту Вашего фильма. Несмотря на скверные условия, в которых он был представлен Парижу в прошлом году, он глубоко затронул большую группу молодых любителей киноискусства, которые до того совсем мало знали о Довженко, а теперь, благодаря Вам, беспрерывно говорят о нем.

Пользуясь этими весьма благоприятными обстоятельствами, я думаю, что смогу добиться публикации сценария «Поэма о море» в «Revue de Cinéma» — сценарий практически неизвестен во Франции, поскольку журнал «Советская литература» у нас запрещен. При случае, если Вам представится такая возможность, не откажите переслать мне экземпляр (№ 6, июнь 1959) того журнала, в котором содержится перевод «Поэмы о море» Жана Катала.

Я не упускаю из внимания французское издание избранных произведений Довженко с «Поэмой о море» и особенно — с «Зачарованной Десной». К несчастью, довольно сложная ситуация с издательским делом во Франции мешает довести это издание до благополучного конца. Этим изданием также весьма интересуется Луи Арагон,

большой поклонник Довженко. Он даже согласился дописать для Вас строфу в «Неоконченный роман», в которой он поминает Довженко и его фильм «Земля», — теперь осталось лишь изловить нашего поэта и сунуть ему перо в руку.

В какой стадии постановка Вашего нового фильма? [3].

Моя жена и я обнимаем Вас.

Жорж Садуль

●

Париж, 18 ноября 1966 г.
Юлии Солнцевой
Можайское шоссе, 36/50, кв.92
СССР, Москва

Дорогой друг!

Вот уже прошел год с тех пор, как Вы нас принимали в своем московском доме в день памяти Довженко. К моему большому сожалению, я не мог у Вас долго быть, так как мое пребывание в Москве было очень коротким, а мое время — расписанным по минутам.

Хочу сообщить Вам об одном очень интересном проекте.

Французский прокатчик Маковский недавно имел большой успех с фильмом С. Эйзенштейна «Октябрь», полная копия которого не была известна во Франции. «Октябрь» бил рекорды посещаемости в течение многих недель в одном из кинотеатров Латинского квартала.

Я встретился вчера с Маковским и сказал ему, что этот успех должен побудить его показать «Землю» Довженко — фильм, практически неизвестный во Франции, где его если и видели, то в изуродованном варианте. Он мне сказал, что он об этом уже думал и предпринял некоторые шаги в этом отношении вместе с руководством советской кинематографии.

Что касается меня, то я полностью поддерживаю этот проект и счастлив, что в недалеком будущем он осуществится. С другой стороны, я думаю, что Вы употребите все свое влияние, чтобы доказать, что этот фильм Довженко должен стать известным широкой публике и особенно молодежи, которая встретит его с энтузиазмом.

Над чем Вы сейчас работаете? Моя жена и я часто думаем о Вас и посылаем Вам наши дружеские пожелания.

Жорж Садуль

●

1957, 28.III

Дорогая Юлия Ипполитовна!

Посылаю Вам фотоснимок с портретного этюда Александра Петровича. Так досадно, что тогда не взялся сразу написать портрет. Но ведь тогда еще он жаловался на сердце, и трудно было ему сидеть на одном месте. Все же в этом этюде есть часть его характера. [...] Александр Петрович был редким, мудрым человеком, мне кажется, вот эту черту я в этюде своем подметил.

Ваш Мартирос Сарьян

Публикацию подготовила Ю. И. Солнцева

---

[3] Речь идет о фильме Ю. И. Солнцевой по сценарию А. П. Довженко «Повесть пламенных лет», вышедшем на экраны в 1960 году.

Александр Довженко:

«Кино в жизни народа играет огромную роль»

Я решил свои беседы с вами построить таким образом: если для этого будут какие-то возможности, я постараюсь сделать вас, или некоторых из вас, не только свидетелями, но в какой-то мере и участниками творческого процесса картины «Поэма о море». Я думаю, что это может быть для вас интересно.

Разговор о моем пути, о взглядах на искусство мы начнем с конца.

Когда я ехал (в Каховку) готовить сценарий этого фильма, я исходил из целого ряда соображений, которые хочу вам изложить.

После закрытия моей картины «Прощай, Америка!», работа над которой от создания сценария до начала съемок фильма длилась два года, передо мной встал вопрос: что делать дальше? Я себе и в министерстве сказал, что хотелось бы ставить что-нибудь очень важное в той сфере, которую обходят старательно многие наши мастера: я хотел сделать картину о колхозе, то есть картину о жизни, об интересах большинства нашего народа, который сегодня стоит у самых физических основ нашей жизни, создавая для нас и хлеб, и мед...

Мне хотелось сделать трилогию на эту тему, о чем я и заявил под всеобщий смех. Я не обиделся на это. Я люблю, когда люди смеются. Конечно, смешно было заявлять о трилогии в то время, когда создание даже одной картины превратилось в нечто вроде чуда. Настолько было в то время заторможено кинопроизводство. Я сказал, что отношусь к своему замыслу совершенно серьезно. .

Собственно говоря, писать мне надо не так уж много. Первая часть трилогии у меня существует в виде пьесы, которую я написал для театра и которую ни один театр ставить не хочет. Это меня нимало не обескураживает. Я не очень тщеславен. О чем эта пьеса под названием «Потомки запорожцев»? О жизни моего народа. Время действия — 30-е годы, уничтожение кулачества, начало коллективизации и рождение колхозов. Действие происходит в одном селе на юге Украины.

Вторая часть трилогии существует у меня в виде литературного сценария, который я написал во время Отечественной войны,— «Повесть пламенных лет». Он — о том же селе в 1942—43 годы.

Теперь остается написать третью часть — о сегодняшнем дне этого села: оно идет под воду, погружаясь на дно водохранилища, именуемого Каховским морем. Об этом я и решил написать [сценарий].

Я вам о нем подробно расскажу. Сейчас я буду читать сценарий и комментировать его. А перед этим я хотел бы еще несколько слов сказать о некоторых его принципиальных предпосылках, о моих общих взглядах на то, что происходит у нас сегодня в кино.

Вы люди искусства: не студенты ВГИКа, а режиссеры, инженеры, архи-

---

Из лекции, прочитанной 13 ноября 1956 года на семинаре по повышению квалификации молодых режиссеров «Мосфильма». Печатается с сокращениями по стенограмме, хранящейся в ЦГАЛИ (ф. 2801, оп. 1, ед. хр. 577).

текторы. И разговаривать я должен с вами как с режиссерами, инженерами, художниками, архитекторами.

За ряд лет я на разных заседаниях, на разных совещаниях как будто уже сказал раз двадцать все, что я думаю о самых животрепещущих вопросах, пользуясь любой достойной трибуной. И есть горечь ощущения, что не все то хорошее, что так понятно и ясно, легко и естественно осуществляется и что придется всю жизнь употребить на то, чтобы что-то еще доказать.

Недавно мне пришлось два раза говорить о современной проблематике. Я, конечно, понимаю, что кинематография — искусство могучее, оно может запечатлеть все, начиная от съемки Третьяковской галереи или театральной пьесы, хирургической операции, былины, кончая кинематографическим произведением, посвященным сегодняшнему дню. Я уважаю все хорошее в нашем искусстве, но для себя я избрал один путь — я все время служил искусству дня сегодняшнего. Я считаю, что нет более высокой, благородной и интересной задачи для художника, чем служить народу средствами нашего искусства, утверждая его бытие этим искусством.

Просматривая картины последних лет, я не мог отделаться от одного горестного чувства, горестного впечатления.

Просматривая, например, картины на темы, посвященные той области, в которой я сейчас тоже работаю (о сельском хозяйстве), я заметил в них ряд недостатков, меня всегда угнетающих. Какие это недостатки? Например, в картинах существует какая-то странная недоразвитость человеческих отношений, как будто герои стыдятся ласкового слова, нежного движения. И это меня просто угнетает. Впечатление зачастую создается такое, что режиссеры и сценаристы, руководимые определенными, заранее намеченными заданиями, вычертили какие-то сюжетные концепции, как кроссворд, решенный по всем направлениям, отвечающий на все требуемые вопросы. И получается странный холод, как будто в картине есть все, кроме чего-то самого главного, самого дорогого, самого сокровенного. Это какое-то человеческое «чуть-чуть» не пришло в дом, и дом населен людьми, а радости в нем нет. В нем все ходят в шапках, садятся на что попало. И нет радости в доме [...]

В картинах персонажи часто смеются. И это изображение бодрости, смеха персонажей по какому-то совершенно неостроумному поводу вас, зрителей, не втягивает в свою компанию веселья и производит впечатление очень сомнительное. Люди, смеющиеся по тому поводу, по которому вы не смеетесь, кажутся неразумными.

Существуют такие положения, когда девушка падает перед мужчиной на колени в некоторых картинах: «Прости меня!», а тот принимает [как должное]. Я понимаю — пала она на колени перед ним, так падай, сукин сын, перед ней тоже, подними ее!

[В фильмах] должно быть выражение сложных коллизий. [Упрощение] идет то ли от незнания простого народа, то ли от неумения выбирать [типичные] черты народа, от плохого селекционирования народных душевных качеств.

Я заметил и такую вещь. Нет на экране пластики, эстетики труда. В одной из картин, посвященных труду, я заметил, что всю картину только одна девочка работает на тракторе. Все остальные не работали, а занимались беготней, руганью, дракой. Одна только девочка почему-то работала, вымазанная чернилами, дегтем и почему-то обижаемая другими людьми. Эта девочка вдобавок за все обиды, грубые разговоры еще любит кого-то из них. Это

А. Довженко.
Начало 30-х годов

ложь. Но если это не ложь, тогда это ужасно [...]

Если в этих «простонародных», колхозных картинах парень любит девушку, то выражение его чувств почему-то должно быть особо деревенского характера, грубоватое. Девушка стоит, а он говорит: «Я тебя люблю, выходи за меня замуж». Почему мы считаем, что эти краски годны для изображения народа? Почему мы считаем, что для изображения жизни простых людей надо как бы нисходить к ним? Я придерживаюсь совершенно противоположной точки зрения: надо подниматься к сложному, благородному и трудному процессу изображения этих людей. [...]

Постепенно из-за того, что мы не знаем [жизни народа], из-за холодного к

нему отношения, мы пришли к неправильным результатам. Я [об этом] очень жалею. А почему? Потому что я знаю: кино в жизни народа играет огромную роль, для многих миллионов наших граждан оно сегодня является школой жизни, по кинематографу учатся отношениям, выбору профессии. Поэтому преподавание народу (я этих слов не боюсь) хороших уроков имело бы громадное воспитательное значение.

Вот мне и захотелось в сценарии «Поэма о море» по-другому, по-своему заговорить о хорошем в жизни колхозника. Один персонаж, директор стройки, говорит мне: «Что вы любите, Александр Петрович, без чего вы не можете жить? За что вы способны ежедневно, ежечасно идти на жертвы, страдания, подвиги, вы лично, один-единственный? Что не дает вам отдыхать, спать, наслаждаться? Назовите мне вашу главную личную творческую страсть, без огня которой мир провалится сквозь землю. Или нет у вас такой страсти?» Я ему говорю, что у меня есть такая страсть.

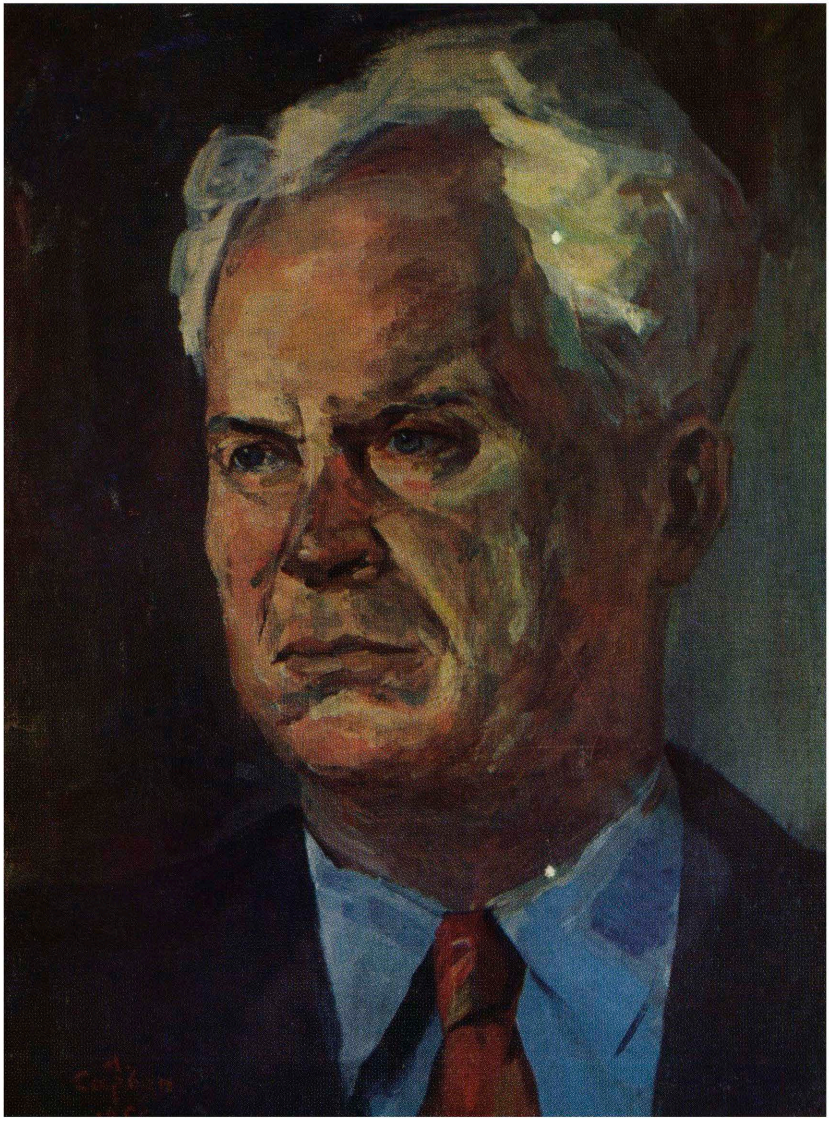
Я сейчас, если вы не устали, вам немного почитаю. В своем фильме я решил изобразить и себя, и делаю это не из тщеславия и не из зависти к актерам. Нет. Это как-то получилось случайно. Может быть, это выпадет [из фильма]: актер я плохой, и никто мне, очевидно, играть не позволит. Искать актера-двойника я попробую. Если мне это не удастся, я, возможно, выброшу себя, и у меня останется место, которое я заполню новыми вещами, мной недавно найденными. Тот дом, который я построил, в процессе обживания будет перестраиваться. [...]

Я считаю так — и вам советую: нужно смотреть на зрителей как на людей очень умных, душевно богатых, красиво устремленных. Поэтому вы можете быть уверены, что доверие, оказываемое вами зрителю, всегда будет воспринято с благодарностью. Нас всегда преследует эта мелкотравчатая точность популяризации, боязнь «вдруг не поймут!!!». И во имя [зрителя]-простачка мы выстругиваем [сценарии], уточняем, популяризируем. Потом мы привыкаем к этому методу, мы настолько к нему привыкли, что забываем, что это неправильно. «Это понятно простому народу, а это непонятно». Мне говорят, что ваша картина непонятна народу. Я отвечаю, что вашему непонятна, а моему народу понятна.

Надо одно для себя учесть: высокую ответственность за свое дело, личную ответственность за произведение, за его смысл, философию, назначение, за его высоту, полезность народу; ему ты служишь, для этого ты родился, для него ты должен в любое время отдать все свои силы, все свое лучшее. Вот почему я и думаю, что, по-видимому, картины будут получаться тогда, когда каждый из вас решит для себя совершенно точно, что режиссура нечто гораздо большее, чем профессия и специальность. Это профессия сложная, мировоззренческая, кино — синтетическое искусство. Слово это точное и имеющее свой громадный и конкретный смысл. Как вместить в фильм все то, что так любит народ, как подать ему это в наиболее благородной, возвышающей его сознание форме? Поэтому проблемам формы, проблемам мирочувствования, строгой проверке прицела, с которым вы будете входить в новую жизнь, — этому я хотел бы посвятить два года знакомства с вами.

У меня желание одно — чтобы вы были лучшими режиссерами, чем мы. Так по закону и должно быть.

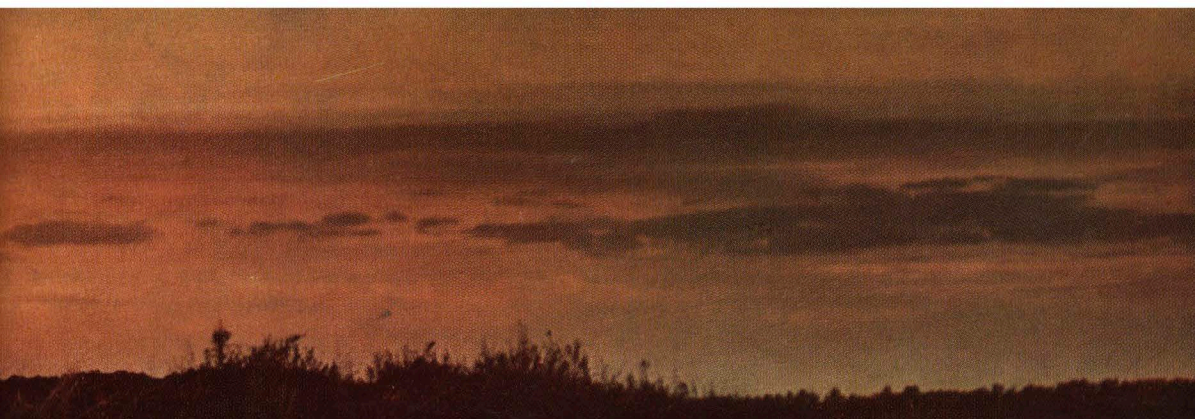
Публикация Ю. И. Солнцевой



Мартирос Сарьян. Портрет А. Довженко. Первая половина ноября 1956 года. Киевский государственный музей русского искусства (публикуется впервые). См. письмо М. Сарьяна Ю. Солнцевой (с. 92)

На выборе натуры для фильма «Поэма о море» (1954)

«Поэма о море».
Режиссер Ю. Солнцева



Александр Довженко.
Дружеский шарж Бориса Ливанова

Борис Загряжский

Муки дебютанта

Мне всегда хотелось писать о них — героях моих картин. Неодолима жажда высказаться до конца.

Фильм подчас не дает этой возможности... возможности почувствовать себя исчерпанным, как «ливень вечерними садами» (Б. Пастернак).

Исток замысла

Все началось с маленькой заметки журналиста П. Кончина в газете «Советская культура». Там сообщалось о гипотезе сотрудника МГУ В. Головина, из которой следовало, что найден новый автопортрет Леонардо да Винчи. Ни более ни менее.

«Компьютер и загадка Леонардо» — так будет называться моя картина.

«Кажется, зачем идут изыскания с предполагаемым автопортретом Леонардо да Винчи? Но присмотритесь к электронным машинам, которые превращаются в союзника, в партнера человека. В машины, которые — через века — сводят воедино портретные линии. Это же линии культуры сходятся! Наука выявляется как единая формула человеческих исканий», — так скажет после просмотра уже готового фильма писатель Д. Данин. Но эти слова еще впереди. Привожу же их здесь потому, что они еще глубже заставили меня задуматься над фактом существования научно-художественного кинематографа, ставшего для меня, тогда начинающего режиссера, главной, если не единственной, формой выражения.

Итак, поиски сюжета для дебютной картины привели меня в МГУ к Валентину Александровичу Головину. Помню, вышел ко мне невысокий человек в синем халате, лет пятидесяти. Серый ежик волос, смеющиеся глубоко посаженные глаза на живом впечатлительном лице. В руках он держал большую фотографию.

— Здравствуйте, вы из газеты, из журнала? — сказал он почти привычно.

— Из кино.

— Из кино, из кино, из кино, — пропел Головин мелодичной скороговоркой.

Он повернул фотографию и показал мне ее близко и подробно. Я кивнул.

Фотопортрет коричневатых тонов изображал профиль молодого человека. Это был пересняты этюд — «Апостол святой Варфоломей» — кисти Леонардо да Винчи, написанный им к своей знаменитой фреске «Тайная вечеря».

— Подержите и внимательно посмотрите, — сказал Головин, протягивая мне портерт... — «Святой Варфоломей. Мужественный юноша, резкий профиль, сдержанное чистое лицо, веки и брови опущены, рот сжат; кажется, человек подозрительно вслушивается, — характер здесь полностью выражен его внешностью» — так описал героя Леонардовой фрески великий Гёте.

Головин говорил быстро, словно боялся, что его кто-нибудь остановит или перебьет неуместным вопросом.

Потоки информации неслись на меня Ниагарой, ошеломляя неожиданностью и новизной. Но еще более действовал сам тон рассказа... «Фанат, — думал я с удовольствием, — законченный тип одержимого! Неужели мне так невероятно повезло! Жест, мимика, интонация! Убежденность до категоричности — здесь не пережать бы. Обязательно проконсультиро-

ваться с исследователями Леонардо. Леонардистике, почитай, уж более пяти веков. И ведь не догадались! А «мой» — я смотрю на Головина почти с нежностью — догадался! Правда, догадки осмысливаются, доказываются или не доказываются. Но в любом случае, даже при развенчании идеи, это должно быть интересно.

Первая съемка

Примерно через полгода после нашего разговора, а точнее после монолога Головина, мы, превратив в павильон его маленькую квартирку, снимали первый эпизод «Загадки Леонардо».

До сих пор в ушах живет особая головинская интонация. Она, бесспорно, определила характер и, я бы даже сказал, тембр нашей картины.

Лично для меня это очень существенно. Верный интонационный ключ открывает путь к естественным мизансценам — они вдруг начинают выстраиваться, как ноты, рождая лейтмотив общего пластического звучания, метр и ритм кусков-эпизодов.

С первой же нашей встречи я понял, что главное на съемках — попытаться сохранить почти детскую непосредственность его поведения, сочетающуюся с каким-то мечтательным наивом зрелости, дать выплеснуться эмоциональной свободе выражения, пластической раскрепощенности. Жаль, если все это исчезнет перед магическим оком кинокамеры, и фильм не откроет зрителям живого, многогранного человеческого характера, точнее — ощущение духовности этого характера. Полноты сопереживания герою, образу его мыслей.

Сопереживание, соразмышление, соучастие — без этого «со» нет искусства и искусства кинематографа в частности.

— А как Леонардо выглядел в тот самый период, когда ему было, ну, скажем, чуть больше лет, чем Джоконде?

Лукавый сверк головинских глаз. Он не мог остановиться даже когда, обжигаясь пельменями, съемочная группа обедала на его малюсенькой холостяцкой кухоньке.

— Эта загадка меня давно волновала. И вот, однажды — тут я вспомнил пословицу: «Случай редок, но щедр», — собирая материалы для книги о «Тайной вечере», я сопоставил всем известный автопортрет Леонардо да Винчи с его же этюдом «Апостол святой Варфоломей»...

Мы беспомощно переглядываемся: Головин не ест, продолжая рассказ. Группа слушает, но ест, рискуя оставить героя без пельменей... Головин выходит из-за стола и достает книгу.

— Вот этот апостол, крайний слева.

Обед прерван. Группа рассматривает «Тайную вечерю» на развороте превосходно изданной книги.

— А это кто? — робко спрашивает мой ассистент.

— О, это апостол Фома, фигура неординарная... о нем я расскажу после.

— После съемки, — вступает наш администратор, выразительно глядя на ассистента.

Надо сказать, что группа у меня собралась прелюбопытная. Настоящие соучастники действия.

Факт весьма немаловажный. Ведь как часто равнодушие губит любое дело. Славно — когда единомышленники.

— И мне показалось, что апостола Варфоломея, — говорит Головин тоном заговорщика, — Леонардо рисовал с самого себя! Но тогда мы имеем новый автопортрет гения, автопортрет в молодом возрасте! В расцвете сил!

Взгляните, здесь Леонардо именно такой, каким описал его итальянский биограф Вазари: блистательной своей наружностью, являвшей высшую красоту, он возвращал ясность каждой опечаленной душе.

Что побуждает людей творить?

Самой «опечаленной душой» в автобусе, на котором группа возвращалась в гостиницу, был, пожалуй, наш администратор. Он скорее

по привычке уныло сетовал на малый полезный метраж в съемочный день.

— А знаешь, — медленно растягивая слова, сказал вдруг наш на редкость малоразговорчивый осветитель, — на таких вот чудаках, как этот... апостол Варфоломей (кивок в сторону дома Головина) мир и держится. Так что ты уж не торопи его (кивок в мою сторону). Открытие-то ведь это неожиданное. Ну как... вечный двигатель, понимаешь?

Сразу столько слов никто до сих пор от нашего осветителя не слышал. Воцарилась пауза изумления.

...Вечный двигатель... Под лениво мерное урчание автобусного мотора я подумал, как должно быть невероятно интересно снять фильм о побуждениях людей творить. А что если завтра задать такой вопрос Головину? И вообще что, по его мнению, движет людьми; занимающимися открытием вечных двигателей или новых автопортретов Леонардо да Винчи?..

— Что? — переспросил Головин, серьезно и внимательно посмотрев на меня.

— Да, что же все-таки?! — Я решил сделать тон разговора на всякий случай шутливым. Настало молчание, и мне показалось, что Головин обиделся. Потом он не спеша подошел к портрету апостола Варфоломея, прикнопленному к стене (я выкадровал два их профиля), и, глядя на него, как-то грустновато-торжественно, будто читал гекзаметром, проговорил:

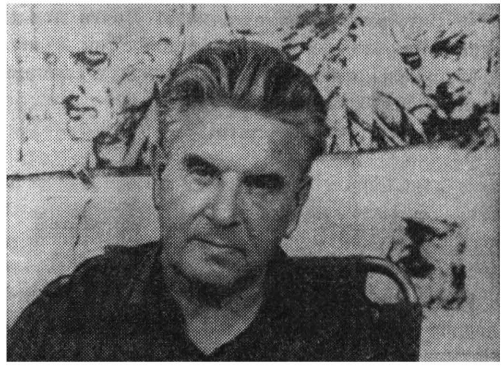
— Препятствия меня не страшат. Я не устаю приносить пользу... Это слова Леонардо. Он сам, если хотите, был вечным двигателем. И потому уж коли гипотеза моя подтвердится, то это и будет моим изобретением «перпетуум мобиле». Но вернемся к святому Варфоломею. Сейчас я буду рассказывать про угол Кампера.

Я согласно киваю.

— Свет!

— На лице человека есть постоянные точки, — начинает Головин.

— Стоп! А что если вам показывать эти точки не на портрете, а на себе? — предлагаю я. — Попробуем.



Режиссер Борис Загряжский за десятилетие работы в научном кино создал несколько неожиданных, построенных на контрапунктах фильмов («Компьютер и загадка Леонардо», «Альтернатива», «Ты в мире», «О людях и атомах»), отражающих многоплановую проблематику советской науки.

«Компьютер и загадка Леонардо»: В Файн; рабочий момент — Г. Лебединская и Б. Загряжский; В. Головин

— Ну, я, пожалуй, пойду, — уже с полной безнадежностью говорит администратор. — Надо условиться о встрече с математиком Файном.

— На лице человека есть постоянные точки. Вот одна из них — основание носа. Косточка. (Головин артистично показывает на себе. Вот, казалось бы, маленькая деталь, но как сразу же ожил кадр.) Другая — низ лба, третья — козелок уха. Если между ними провести линии, то образуется так называемый угол Кампера. Чем замечателен этот угол? У взрослого человека он остается неизменным в течение всей его жизни. Сопоставим наши портреты. Видите? Углы Кампера совпадают! А теперь давайте с помощью диапозитивов наложим один портрет на другой. Так, куда он запропастился?

Головин ищет диапозитив. Камера не выключается. Нельзя. Нарушится нужный здесь естественный ритм куска. Серия головинских доказательств будет выглядеть пластически убедительней, если у каждого из них ритмически разный временной кусок. Очень важно для режиссера уметь прочувствовать эту асимметрию экранного движения в построении как эпизода, так и всего фильма в целом.

— Нет, вы только взгляните! Почти полное совпадение контуров и пропорций Так, может, действительно я прав?! — восклицает Головин, победоносно оглядываясь вокруг.

— Камера: стоп! Снято!

Поверить гармонию алгеброй

К инженеру-программисту Виталию Самойловичу Файну Головин явился во всеоружии. Четыре огромных тяжелых альбома (я помогал ему нести) легли на стол ученого неопровержимым доказательством потери второй половины рабочего дня. Файн было затосковал, но тут Головин начал рассказ.

С удивительной легкостью перелистывая страницы, до отказа забитые рисунками, фотографиями, выпечатками из наших и зарубежных журналов, схемами, расчетами и прочим, Головин быстро находил нужную ему иллюстрацию. Речь его была накатана, паузы профессионально верны. Ну, прямо прирожденный актер. Минут через десять Файн был, что называется, готов. Из вежливого слушателя он превратился в заинтересованного собеседника и далее в соучастника действа.

Виталий Файн — мой ровесник (это всегда легче, когда общаешься с ровесником): интеллектуал, природная недоверчивость ученого, чувство такта, ирония и любопытство перед человеческим феноменом и одержимостью сидящего напротив рассказчика, наконец, по-настоящему уважительная дань проделанной им работе и растерянность за возможное несовершенство вверенной ему электронной техники, за малую толику собственного участия и помощи, которой от него ждут.

На фоне ровного гудения компьютеров Виталий Файн, уже без пиджака, в ярко-красной рубахе, слушая, протирает очки. Фотограф группы по моему заданию снимает серию портретов ученого. Это полезная работа, которая может очень пригодиться в последующем творческом процессе, не говоря уже о включении в изобразительную фактуру фильма совершенно особого по атмосфере фотоматериала. Целый эпизод может родиться в пластике фотофильма. Так в моей картине «Альтернатива» выстроена реакция экс-чемпиона мира по шахматам М. Ботвинника в ответ на противную точку зрения его оппонента математика М. Донского: перед зрителем предстала целая гамма состояния человека, которая гораздо красноречивее слов. Ал. Гладков записывает за В. Э. Мейерхольдом: «Есть черты лица, а есть выражение лица. Плохой портретист пишет только первое, а хороший — второе...»

— Еще любопытный факт, — «выстреливает» в Файна Головин, — многие великие люди рисовали себя на страницах своих рукописей. К примеру, наш Пушкин или Рембрандт. Леонардо тоже рисовал на полях рукописей, и самое удивительное, что все эти профильные его рисунки совпадают с профилем апостола Варфоломея. Вот, посмотрите!

Это же поразительно! И еще. То же лицо, только в разных поворотах, изображено и в анатомических тетрадях Леонардо. Ученый как бы машинально рисовал сам себя. У него была абсолютная рука, как бывает абсолютный слух.

Мы отправили вконец усталого Головина домой, оставшись с Файном в пустом машинном зале. Из печатающего устройства компьютера мерно выползала перфорированная «простыня», сплошь усеянная знаками.

— Ну, что скажете, Виталий Самойлович?

— Что все это в высшей степени интересно, только вот пока еще не совсем понятно, при чем тут мы? То есть вы-то — ясно. Вам надо снять фильм. А вот я?!

— Ой ли, Виталий Самойлович!

Файн улыбнулся. Поговорили о скромности, которая, конечно же, украшает, и об осторожности — профессиональной черте ученого. Когда же я поставил вопрос ребром, Файн заговорил вдруг взволнованно и жестко.

— Поймите, то, что вы предлагаете, сложнейшая математическая задача, а у нас пока все сыро, сыро.

— Ну, хорошо, — не сдавался я, — сколько вам понадобится времени для того, чтобы все... испеклось?

— Месяца два-три, не знаю. После этого можно было бы поставить эксперимент.

— Через три месяца картина должна быть смонтирована. У нас не любят пролонгаций.

— Но вы поймите, это же Леонардо да Винчи, а не рецидивист Вася, которым мы как-то занимались по просьбе милиции. Частный случай.

Файн ловит мой недоуменный взгляд.

— В какой степени вы знакомы с нашей работой?

— В самых общих чертах.

— Ладно, постараюсь рассказать чуть подробнее.

— Только, пожалуйста, популярно, — взмолился я, — у нас ведь кино для массового зрителя.

Файн усмехнулся.

— Вот вы предлагаете мне известный портрет Леонардо да Винчи в преклонном возрасте омолодить на компьютере до возраста апостола Варфоломея.

— Да, именно так, — подтвердил я.

— Одну минуту. Ученый подошел к печатающему устройству ЭВМ, наклонился над перфолентой и затем, резко и звучно оторвав ее, положил рядом со мной.

— Видите ли, мы много времени уделяем изучению движения. Причем движение для нас — это очень широкий диапазон смыслов: это не только мчащийся автомобиль, скачущая лошадь, бегущий человек. Но это, скажем, и губы при улыбке. Да, да! Не улыбайтесь. Изменение лица в процессе старения или омоложения — тоже движение. Когда-то движущееся изображение открыло нам кино. Но в кино Люмьер, например, снявший «Прибытие поезда», фиксировал движение с натуры. А науку сейчас интересуют изменения объектов, которые либо еще реально не существуют, как, скажем, проектируемый самолет, либо уже не существуют, как... ну, как Леонардо да Винчи. Поэтому и возникает необходимость моделирования, воссоздания объекта и его изменений современными средствами — с помощью вычислительных машин.

Но описать на доступном машине языке, то есть математическими формулами, сложное движение, к примеру, когда мы плачем или смеемся, — описать движение всех частиц поверхности лица при этом оказалось очень трудно. Мы даже думали, практически невозможно.

— Описать эмоцию?

— Движение, — вежливо поправляет меня.

«И все-таки в некотором смысле «эмоцию», — думаю я про себя. — Но как, господи, описать формулами состояние этого ахматовского восьмистишия: «И как будто по ошибке я сказала: «Ты...» Озарила тень улыбки милые черты. От подобных оговорок всякий вспыхнет взор... Я люблю тебя, как сорок ласковых сестер». Воистину можно выйти из человечества, если один компьютер скажет другому: «Я тебя люблю!»

Мой собеседник посмеивается.

— Успокойтесь, так далеко дело еще сегодня не продвинулось. Однако где-то я уже чи-

«О людях и атомах». Ведущий фильма А. Баталов беседует с физиками

тал любовную записку электронной машины, по-моему, Массачусетского университета.

Примерно через месяц, когда в одном из экспериментов из «чрева компьютера» (да простят мне математики это словосочетание) «выползал» портрет Леонардо, вернее, серия его портретов: от серьезного до улыбающегося, причем улыбка гения сотворялась буквально на наших глазах, я вспомнил и разыскал любовное послание электронной машины. Вот оно: «Мое маленькое сокровище! Моя вразумительная привязанность чудесно привлекает твой ласковый восторг. Ты мое любящее обожание, мое распирающее грудь обожание. Мое братское чувство с затаенным дыханием ожидает твоего дорогого нетерпения. Обожание моей любви нежно хранит твой алчный пыл. Твой тоскующий Мук».

Мне показалось любопытным контрапунктно соединить этот щемящий крик «электронной души» с возникающей на глазах улыбкой гения сквозь века.

Так я и сделал впоследствии в фильме.

— И все же нам удалось получить такие формулы... Я продолжу, с вашего разрешения?.. Формулы, позволяющие воспроизвести различные фазы движения и изменения предмета. Взгляните на эту простыню.

Он указал на лежащую рядом испещренную математическими знаками перфоленту.

— Что это?

— Улыбка одной нашей сотрудницы.

— Жутковатая улыбочка!

— Если допустить, что улыбка — конечная фаза, то за начальную примем лицо той же сотрудницы, только вполне серьезное. Договорились?

— Со мной нетрудно, а вот как с ней, с электронной машиной?

— С ней... еще проще, потому как, зная эти фазы, машина способна восстановить промежуточные, то есть пропущенное движение. Или, как говорят математики, решить задачу интерполяции. Но есть и другой вариант. Когда нужно описать движение не между двумя известными фазами, а вне их, то есть предсказать движение на будущее или увести в прошлое. Это задача экстраполяции. Математически она родственна интерполяции, но вот по значению (собеседник замялся, подыскивая слово)... по какому-то эмоциональному потенциалу (теперь он, словно чего-то застеснявшись, опустил глаза) я ощущаю ее как более ответственную задачу, нравственно ответственную, если хотите. И какую-то очень тревожную.

Он снял очки и заходил по залу.

— Ведь речь идет о предсказании, о прогнозе. И о каком прогнозе! Я имею в виду гипотезу Головина. Если говорить о Леонардо,

то мы могли бы взять две фазы: портрет в пожилом возрасте и лицо святого Варфоломея и затем воспроизвести процесс перехода из одного возрастного состояния в другое, то есть выполнить интерполяцию. Тогда результирующий портрет был бы безусловно похож на Варфоломея. Но, согласитесь, — это подгонка. Вам нужно такое кино?

— Нет, — сказал я, гордый от переполняющих меня знаний, — нам нужна экстраполяция!

— Вот и я так думаю. А к этому мы еще не готовы. Все еще сыро, сыро.

Ученый поежился и устало улыбнулся, давая понять, что по крайне мере на сегодня разговор окончен.

Августовская ночь излучала тепло. Накрапывал мелкий дождик, так, словно ему не хотелось идти, а надо...

— «Сыро, сыро», — передразнил я Файна, пожалуй, впервые ощутив угнетающее собственное бессилие.

Мы молча шли к машине. Вдоль фундаментального каменного институтского забора. (Почти цитатный проход физика Гусева — А. Баталова на фоне огромной несокрушимой стены из «9 дней одного года». Только у Ромма было утро.)

Окна института были темны. Светился только первый этаж — машинный зал. Мир в мире. Там работали.

...«Предсказать движение на будущее или увести в прошлое», — снова вспомнились мне слова Файна. Типично мефистофельская задача!

...«Но вот по значению... по какому-то эмоциональному потенциалу я ощущаю ее как более ответственную задачу, нравственно ответственную... очень тревожную».

Нет, каково! И это говорит строгий интеллектуал! Научная проблема стала источником всей его тревожной гаммы ощущений. Наука и чувственность слились в нем неразрывно. Как удивительно верен был призыв Эйзенштейна: «Вернуть науке чувственность, интеллектуальному процессу его пламенность и страстность». Мой математик самим собой мировоззренчески воплощал реальную жизненность эйзенштейновской идеи. Он жить хотел, «чтоб мыслить и страдать». В этом пушкинском изречении — полифония любого человеческого характера. Нужно только обладать абсолютным слухом. Кто-то верно заметил: «Наука — мера, а искусство — чувство меры». Чувство меры — замечательное сочетание и, на мой взгляд, важный компонент в экранном постижении мира, когда «драма идей» взвешивается на чутких весах души.

— Ну, так и быть, — сказал Виталий Самойлович Файн, — попробую попросить своих аспирантов послужить искусству. (Это означало поработать пару недель ночью.) Искусство ведь, как говорят, требует жертв... Потребуется ли им ваше искусство... Шучу, шучу...

— Спокойной ночи, — ответил я уже гораздо бодрее.

Один процент импровизации

Надо сказать, что после интенсивнейшей работы по ночам (группа Файна в шутку называла их Варфоломеевскими) была сделана программа, благодаря которой машина стала способна производить любые изменения поверхности лица: например, увеличивать нос, сделать более выпуклой щеку, перекосить рот, изобразить улыбку и т. д. Теперь все зависело от того, какие команды ей давать, каких деформаций от нее требовать.

— Камера — стоп! Перезарядка. Виталий Самойлович, пока они там возятся, мы с вами еще раз повторим последний кусочек.

Файн послушно кивает. Он сидит на фоне склеенных друг с другом длинных перфолент с изображенными на них компьютерными портретами людей. Даже не верится, что они созданы печатными буковками различной степени яркости. И все же, несмотря на эту «электронную светотень», они выглядели какими-то плоскостными.

— Ну, старение — это не ново, — начинает Файн, — с этим, как говорится, прекрасно

справляется и сама природа, а вот омоложение...

— Спешите, Виталий Самойлович, спешите. Дайте зрителю вникнуть во все это. Каждому. Скороговоркой — не выйдет. «А вот омоложение» — здесь держите паузу.

— Но я же не актер, наконец, поймите!

Может, мой последовавший ответ герою будет спорным для кинематографистов, условно говоря, «чисто документального жанра», я все же рискну его обнаружить.

— Понимаю, но меня в данном случае интересует конкретный результат — будущее зрительское восприятие того, что вы скажете, а не то, как мы к этому шли. Не процесс, но результат. Зритель должен оценить необычность происходящего на экране. Понять, взволноваться и следить за действием дальше. Его не интересует, как этого добиваются. Если у вас не вышло сразу, если вашей естественной интонации не хватило для возникновения определенной акцентной краски в зрительском восприятии, значит, мы попробуем добиться этого другими способами. Например, точным анализом куска, выявлением его главной, смысловой сути и второстепенного. Да, так работают с актером. Но ведь, в сущности, все мы играем в жизни разные роли. Вот и вы сейчас играете математика Файна в роли математика Файна. Так?

— Ну это не ново, так же, как старение, — отшучивается ученый.

Потом мы говорим об импровизации. Девяносто девять процентов подготовки и лишь один процент собственно импровизации — это утверждал Жан Вилар, знаменитый французский актер и режиссер.

— Слышал о нем. Довольно строгая пропорция.

— А я видел его в «Дон-Жуане» во время гастролей в Москве. И тогда мне показалось, что спектакль рождается прямо на глазах. Я гораздо позже прочел его слова об импровизации. Зрелище было ясно в своей пластике и удивительно гармонично. Мизансцены легко «перетекали» одна в другую...

— А между прочим, у нас все готово, — вкрадчиво вступил оператор. (Мягкая извиняющаяся улыбка.) Я возьму крупный план рук. Руки у него хорошие, заметил? — шепчет он мне, когда я становлюсь рядом. — А потом поднимусь до лица. Вот так, посмотри.

— Репетиция!

— Не надо репетиций, я сейчас все скажу, как надо. Вот увидите.

И сказал!

— Ну старение — это не ново, с этим, как говорится, справляется и сама природа. (Здесь Файн славно усмехнулся.) А вот омоложение (какая божественная пауза!) это, насколько я понимаю, до нас удавалось только разве Мефистофелю! Мы так и назвали нашу программу: «Мефистофель», а машину в шутку — машиной времени!

Не только ноты делают музыку

Я далек от мысли абсолютизировать способ работы с героем-неактером методами игрового кино. Каждый конкретный случай требует сугубо индивидуального подхода. Однако богатейший опыт режиссеров-игровиков отнюдь не следует сбрасывать со счетов, особенно в сегодняшнем кинематографе, когда налицо тенденция взаимопроникновения жанров. Вот что я встретил у Флобера: «Чем дальше, тем искусство становится более научным, а наука — более художественной. Расставшись у основания, они встретятся когда-нибудь на вершине».

Смею утверждать, что уже имеют возможность встретиться — в кинематографе, рассказывающем о науке, по крайней мере в лучших работах этого направления, где режиссер свободно владеет кинопартитурой звучащего мира замысла. Художнически ее интерпретирует.

Это означает не только личностную позицию в выборе и трактовке материала, а еще и авторское выражение времени, точное ощущение времени в пульсирующей (временно́й) структуре фильма.

...«Не только ноты делают музыку, но и те почти неуловимые люфт-паузы, которые есть между нотами. На театре — это подтекст... Плохой дирижер показывает то, что обозначено в партитуре, а хороший — то, что ему дает партитура на его свободное художническое усмотрение. То есть можно: раз, два-три, а можно и по-другому: раз-два, три. Временной кусок тот же, а структура его иная, он дает иной ритм в метре». Это слова В. Э. Мейерхольда.

Это бесспорно должен знать и кинорежиссер, потому что его искусство где-то сродни дирижерскому. На оркестровых репетициях мне всегда казалось, что дирижер как бы «монтирует» симфонию, добиваясь, говоря словами Мейерхольда, этой самой «ритмической свободы в метрическом куске». А разве киномонтаж не преследует те же цели? В моем фильме о Леонардо звучит Бах. Как часто я поверял ритм смонтированных кусков математикой блистательно интерпретированных баховских фуг. Я ошибался и «подрезал» пленку. Баха — никогда! Музыкальный крен этих заметок не случаен. В кино я иду от музыки. Режиссеры часто говорят «вижу», а для меня изначально — «слышу». Музыкальные лейтмотивы возникают в период созревания замысла. (Предпочитаю работать с классикой — все уже написано: из пяти картин, снятых за десять лет, оригинальная музыка звучит лишь в одной.) Так я заранее знал, что в фильме, о котором пишу, образ времени найдет свое музыкальное воплощение в нервной, тревожной, полной неизъяснимой красоты ищущего духа Семнадцатой сонате Бетховена. Изобразительное решение пришло случайно и гораздо позже. Об этом я расскажу ниже.

Теперь снова возвратимся к «Загадке Леонардо» и героям этой истории. Выяснилось, что для работы электронной машины мало иметь в ней формулы. Необходимо ввести в нее заготовку объемных контуров головы как исходную фазу. Нужна была голова Леонардо (легко сказать!), которую следовало обмерить по всей поверхности и результаты замеров вложить в машину.

Первый Леонардо был вылеплен Головиным из пластилина. Хозяин держал его в маленьком холодильнике, чтоб не таял.

Эффект был рассчитан точно. Мы собирались на консультацию к Галине Вячеславовне Лебединской, руководившей после смерти М. М. Герасимова лабораторией пластической реконструкции Института этнографии АН СССР. Наш администратор как всегда торопил: пока погрузимся, пока приедем. А грузто где?

— Да вот он...

Головин открыл холодильник. На фоне его белых стенок в эмалевой миске стояла желтопластилиновая голова Леонардо и буквально в упор рассматривала нас чуть заиндевелыми глазами. Все ахнули. Головин, страшно довольный произведенным эффектом, осторожно опустил голову Леонардо в глубокую кастрюлю (сюр в чистом виде!), закрыл ее крышкой и открыл уже только в присутствии Г. В. Лебединской.

Лаборатория пластической реконструкции помещалась в цокольном этаже огромного дома близ Ленинского проспекта. Три комнаты. По стенам стеллажи в несколько рядов, уставленные преимущественно темно-коричневыми скульптурами. Первые десять минут работать мы, естественно, не могли, находясь под впечатлением рассказа обаятельнейшей хозяйки.

— Задача, которая поставлена передо мной, не совсем обычна. — Галина Вячеславовна привычным жестом повернула к себе стоящую на треноге пластилиновую голову Леонардо и, слегка коснувшись штихелем линии носа, продолжала: — Наша лаборатория занимается восстановлением утраченных черт лица на основе черепа. А черепа Леонардо у нас нет. Правда, сохранились рисунки, поразительно точные рисунки, сделанные рукой гения. Вот его профиль, а вот еще рисунок — анфас.

(Кстати, врезав перпендикулярно эти два рисунка, Головин и получил искомую модель, послужившую основой для первого скульптурного портрета, привезенного на консультацию к Лебединской.)

— Есть все основания полагать, что Лео-

нардо рисовал себя, прощупывая собственный череп. Набросок черепа в фас подтверждает эту мысль. Здесь прорисовано только то, что возможно прощупать на своем лице. Остальные участки смазаны. Видимо, есть основания полагать, что портрет в фас сделан по этому черепу. Вот почему я думаю, что можно вполне доверять работе Головина, тем измерениям, которые он проделал... и думаю также, что эту скульптуру можно ввести в машину для последующего омоложения.

Галина Вячеславовна как-то виновато оглядела нас всех, дескать, «это все, к сожалению, больше ничего добавить не могу». Потом она положила штихель на средний стеллаж и прошла в соседнюю комнату, оставив нас наедине с милой компанией синантропов, неандертальцев и кроманьонцев.

Жизнь... Нашим безымянным предкам она была еще раз щедро подарена, так сказать, в другом материальном качестве. Под руками выдающегося антрополога современности М. Герасимова и его учеников оживали охотники и рыболовы каменного века, скотоводы и земледельцы бронзового и железного веков. Но такими ли они были на самом деле?

Рассказывают, что в год официального признания метода антропологической реконструкции (1938) его основателю Михаилу Михайловичу Герасимову пришлось выдержать экзамен. Ему дали черепа людей, изображения которых были известны специальной экспертной комиссии, но для него самого, естественно, «засекречены». После вскрытия конвертов с подлинными фотографиями солидные эксперты констатировали большое сходство реконструкций с оригиналами.

Я смотрю на руку Лебединской. Тонкие, сильные пальцы экспериментатора. Художника.

— У одной нашей сотрудницы украли из лаборатории экспериментальные черепа, — продолжает Галина Вячеславовна, — украли и продали. Через некоторое время к ней поступила новая партия. И вы знаете, она их узнала. На ощупь.

Я давно уже понял, что за компетентность консультации скульптурного портрета Леонардо можно не беспокоиться. Дело было поставлено на славу. Не лаборатория, скорее музей науки и искусства. Где-то на этих стеллажах, среди воссозданных древнейших людей стоят, наверное, Ярослав Мудрый и Андрей Боголюбский, Фридрих Шиллер и внуки Тимура, царь Федор Иоаннович и Иван Грозный. И все они — дети Герасимова. Даешься диву титанической работе ученого и творца, темпераменту и широте эрудиции, скрупулезному изучению жизни страны, эпохи, к которой принадлежал тот или иной исторический деятель, проникновению в его психологию, характер, настроение. (Как все это родственно настоящей режиссуре!)

Когда на следующий день мы приехали снова, теперь уже снимать то, как Галина Вячеславовна апробирует скульптуру Леонардо, она мягко попросила нас постараться ничего не разбить, сработать как можно быстрее, и «пожалуйста, уж пожалуйста, не снимать ни в кино, ни фотоаппаратом бюст Ивана Грозного».

— ?

— Поверьте мне, так будет надежнее. Он не любит, когда его снимают!

— ??

— Однажды мы сами это попробовали сделать, на Новый год. И случился пожар. Потом как-то приезжали ваши коллеги и вместе с ними фотокорреспондент. Тоже снимали, а после этой съемки у нас лопнули трубы и затопило лабораторию.

— Мистика какая-то!

— Я думаю, — Лебединская пожала плечами, — это простые совпадения, и все же...

...И все же техник звукозаписи, отсутствовавший во время этого рассказа, нарушив запрет, щелкнул царя Ивана. И гроза не заставила себя ждать. Вот хотите верьте, хотите нет — в половине огромного дома погас свет. Снимать мы не могли и около часа сидели при свечке, ошеломленные и притихшие.

С ближнего стеллажа безмолвно взирала на меня самка плезиантропа — древнейшая праматерь человечества. От нее эволюция привела нас к Homo sapiens, к Леонардо да Винчи и к нашему современнику, вконец расстроенному технику звукозаписи.

Какой элементарно простой ход для изобразительной передачи образа Времени, подумал я. Человеческое древо... От самки плезиантропа — до Homo sapiens. Бег Времени! Бег! Бегун! Серию скульптурных портретов от древнейших — к нам может объединить бег Человека. Не конкретного. Пока еще не знаю какого. Но представляющего Человечество. Это должен быть марафон Человечества сквозь Время, символизирующий связь времен. Бег к человеческому в человеке.

«Когда из тьмы веков, сквозь глубины тысячелетий, в муках и борьбе пролагал он свою дорогу, когда прозрел, наконец, и понял, кто он, родилась эта чеканная формула человечества: «Cogito, ergo sum» («Я мыслю, следовательно, существую...»). Так заявил о себе разум.

Эти слова открыли мой фильм «Компьютер и загадка Леонардо». Изобразительное решение экспозиции вызывало споры и окончательно уточнилось лишь к финалу монтажа. Фигура бегуна была соляризована в красно-факельной гамме, движение чуть «зарапижено». Последний мазок нанес Бетховен, написавший сонату номер 17, за которую все мы ему благодарны.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

А что же Головин?

После одобрения Г. В. Лебединской скульптуры Леонардо, прописавшейся по завершении съемок в лаборатории пластической реконструкции, он сотворил второго Леонардо — сплошь из картонных шаблонов и, таким образом, данные о параметрах головы были введены в компьютер.

— Ну вот и дождались, — сказал заметно взволнованный Виталий Самойлович Файн. — Теперь, когда голова пожилого Леонардо в памяти машины, можно приступить к ее омоложению до предполагаемого возраста апостола Варфоломея. Судя по портрету, ему было примерно лет тридцать — тридцать пять.

— Внимание, — сказал я дрогнувшим голосом, — камера!

И поползли ленты: одна в кинокамере, другая — из цифропечатающего устройства компьютера — перфолента с изображениями Леонардо да Винчи. «Это не лента выползает из машины, — с тревожной торжественностью скажут в фильме, размышляя над эпизодом омоложения. — Это течет время, обращенное вспять. Назад, на пять веков, в эпоху Леонардо и еще на тридцать лет его жизни. Возможно, сейчас компьютер дарит нам портрет гения и не хватает лишь милой надписи: «На долгую добрую память».

●

Это была последняя и самая короткая съемка. Я уезжал из Москвы в Киев, расставшись с В. Головиным, В. Файном, Г. Лебединской — мефистофелями XX века. Уезжал, чтобы встретиться с ними вновь на маленьком экране монтажного стола на «Киевнаучфильме», встретиться в радостном и мучительном осмысливании пройденных километров «съемочного пути». Монтажный стол — режиссерская «машина времени», возвращающая нам сомнения, удовольствие, удивление, сумасшествие прожитых кинодней.

— Да, кстати, — говорит Головин на прощание, — а знаете ли вы, кого Леонардо изобразил в апостоле Фоме из уже вышеупомянутой фрески «Тайная вечеря»?

— Нет, это просто тайна «Тайной вечери»!

— А Иисус Христос... Знаете, кто послужил его прототипом? — голос Головина перешел на шепот.

Он посмотрел на меня, и глаза его сверкнули под светом неонового фонаря перрона.

Александр Згуриди. Экран. Наука. Жизнь. М., «Искусство», 1983.

В первом же абзаце автор книги определяет задачу своего исследования: «С чувством глубокого волнения передаю я на суд читателей эту книгу, ибо отлично осознаю ответственность, какую беру на себя, взявшись за тяжелый труд историка и попытавшись впервые собрать и осмыслить огромный и крайне разрозненный материал, исследовать пути развития отечественной научной кинематографии от ее истоков до 70-х годов» (с. 13). Очевидно, что ему, старейшине советского научно-популярного кино, эти пути особенно хорошо известны. Большую их часть Згуриди прошел сам за те 50 лет, которые он отдал научному кинематографу.

Подобный очерк истории научно-популярного кино уже давно был необходим нашему киноведению. Недостаточную активность теоретиков частично возместил режиссер-практик, который, надо думать, все 20 лет своего преподавания во ВГИКе остро ощущал неразработанность многих и многих вопросов теории и истории данного вида киноискусства. Те, кому доводится вести занятия в мастерских научно-популярного фильма, всегда испытывают нужду в соответствующих учебных пособиях.

В отдельную главу монографии вошли высказывания Владимира Ильича Ленина о научно-просветительской функции кинематографа. Автор книги приводит фрагменты из статьи В. Д. Бонч-Бруевича «Ленин о кино. По личным воспоминаниям», где излагаются программные ленинские мысли: «...когда массы овладеют кино и когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры, то оно явится одним из могущественных средств просвещения масс»; и далее: «Владимир Ильич, говоря о виденных им фильмах по естествознанию... сказал: «Вот эти фильмы, сопряженные с лекциями, были бы в высшей степени полезны и занимательны для мало подготовленного зрителя и для его развития» (с. 30).

Ленинские заветы получили дальнейшее развитие в ряде партийных документов, свидетельствующих о постоянном внимании Коммунистической партии к проблемам советской кинематографии, в частности научной. Соответствующие выдержки из партийных документов автор приводит во многих главах своей книги.

А. Згуриди последовательно характеризует основные этапы развития научной кинематографии — от научно-просветительского кино дореволюционной России до современного многожанрового искусства кинопопуляризации. Использованный автором принцип временной периодизации заявлен непосредственно в названиях глав: «Первые советские научные фильмы», «Научное кино в годы первых пятилеток», «Фильмы военных лет» и т. д.

Естественно, что в рамки одной книги не вместить творческие портреты всех тех мастеров научного кино, о которых следовало бы рассказать читателям. Однако более или менее развернутые характеристики режиссеров, создавших этапные для научно-популярного кинематографа картины, А. Згуриди дает. Среди первопроходцев здесь, конечно же, прославленный мастер игрового кино Всеволод Илларионович Пудовкин — создатель интереснейшей научной ленты «Механика головного мозга». Автор книги обращает наше внимание на творческий вклад таких режиссеров-«научников», как Б. Долин, В. Шнейдеров, Н. Левицкий, А. Литвинов, Б. Винницкий, Я. Миримов, Н. Грачев, Ф. Тяпкин, А. Косачев, С. Райтбурт, М. Каростин, В. Волян-

ская, Л. Рымаренко и другие. А. Згуриди называет также ряд писателей и сценаристов, плодотворно работающих сегодня в научном кинематографе.

Автор книги воздает должное и тем ученым, которые в разное время активно содействовали становлению и прогрессу научно-популярного кинематографа, прямо или косвенно участвовали в создании тех или иных кинолент Первый среди них — профессор-биолог Владимир Николаевич Лебедев, основоположник микрокиносъемки, под руководством которого сформировался коллектив творческих работников, в их числе был и А. Згуриди.

Кроме того, на страницах книги — с благодарностью за многостороннюю помощь в создании фильмов — названы многие крупные ученые, специалисты в различных областях науки: Н Н Бурденко, Н Ф. Гамалея, Б. И. Лаврентьев, Л. М. Сухаребский, Л. А. Корейша, Б. Г. Егоров, М. Ю. Раппопорт, А. А. Арендт, И С Руфанов, Г. В Зимелев, Е. А. Чудаков и другие Читатель убедится в том, что участие исследователей в развитии научно-популярного кинематографа — существенный фактор его истории. Наши ученые, скромно именуемые в титрах консультантами, на деле нередко становятся соавторами сценариста и даже режиссера. Их плодотворная работа в этом плане заслуживает того, чтобы о ней рассказать специально.

Александр Михайлович Згуриди не ставил перед собой такую задачу, однако даже то, что в этой малоосвещенной области сообщает его книга, несомненно, будет интересно читателям.

Автор монографии рассуждает и о собственно художественных исканиях, которые вели с большим или меньшим успехом разные поколения режиссеров научно-популярного кинематографа. Усилиями наиболее интересных художников, трудами значительных творческих коллективов — через поиски и обретения — кино о науке постепенно начинало вести с широкой зрительской аудиторией разговор не только научно грамотный, но и зрелищно увлекательный. «Процесс развития научного кино шел скорее эволюционным, чем революционным путем, успехи в развитии научного кино достигались постепенно, по мере освоения и осмысления опыта и одновременно настойчивых попыток найти новые творческие решения, не испробованные еще художественные формы и приемы в искусстве научной кинопопуляризации» (с. 98).

Определенное место в книге отведено анализу жанров, характерных для научно-популярного кинематографа. Но поскольку теория жанров мало разработана в киноведении, то и практики еще недостаточно вооружены основополагающими методологическими принципами анализа. Поэтому автор при жанровой классификации научно-популярных лент опирается в основном на их целевую направленность. Значительно меньше говорит он о том, как через жанр осуществляется взаимосвязь проблематики научного фильма с его поэтикой.

Достаточно подробный разговор ведется в монографии об учебном кино (кое-где излишне подробный в сравнении с общим объемом книги). Особо отмечает А. Згуриди то значение, которое имел для развития учебного фильма практический опыт режиссеров В. Жемчужного, Б. Альтшулера, Н. Чигорина и других.

Затронуты в книге и проблемы научной кинопериодики, очерчены пути ее становления и особенности поиска собственного экранного лица рядом киножурналов. Речь идет о таких массовых периодических киноизданиях, как «Наука и техника», «Новости сельского хозяйства», «Здоровье», «Альманах кинопутешествий», а также о выпускаемых для детей регулярном киножурнале «Хочу все знать» и киноальманахах «Звездочка», «Горизонт».

Обращает наше внимание А. Згуриди и на научно-художественные ленты. Он сам принимал деятельное участие в создании многих из них, начиная с «Белого клыка», поставленного по мотивам повести Джека Лондона в первые послевоенные годы. За время, истекшее с той поры, на студии «Центрнаучфильм» было снято несколько игровых фильмов подобного рода. Продолжена эта линия и на студии «Киевнаучфильм».

Отдавая должное прогрессу научно-популярного кинематографа на разных этапах его развития, А. Згуриди подчеркивает преемственность традиций, характерную для нашего искусства в целом. «Само собой разумеется, все отмеченные выше достижения в области поисков новых средств для популяризации научных знаний, все успехи, которые были достигнуты авторами произведений, обогащающих выразительные возможности научного кино, объяснялись не тем, что создатели новаторских фильмов начисто отказались от многолетнего опыта, накопленного советской научной кинематографией. Наоборот, подлинно новаторские произведения потому и появились, что они не отметали традиционные формы, жанры, а опирались на них, памятуя, что новые произведения всегда сосуществуют с традиционными, многие, очень многие из которых имеют непреходящую ценность» (с. 152—153). Это в большой мере относится и к опыту самого Александра Михайловича Згуриди.

В итоговую часть исследования истории научно-популярного кино сведено воедино довольно много разноплановых вопросов. Затронуты, в частности, проблемы отражения в сегодняшнем кинематографе прогресса современной науки; особо оговаривается тот факт, что в эпоху НТР научное кино приобрело дополнительный вес, стало заметным явлением в культурной жизни многих государств, чему немало способствует и деятельность МАНК (Международной ассоциации научного кино) — одной из наиболее крупных кинематографических организаций в системе ЮНЕСКО.

А. Згуриди указывает на общность процессов, происходящих в научно-популярном, документальном и художественном кинематографе. И при этом, очерчивая круг тех специфических задач, которые на современном этапе стоят именно перед научным экраном, автор пишет, что «все более и более расширяется сфера использования кино... Оно по праву заняло важнейшее место среди всех других видов аудиовизуальных средств в той огромной педагогической и научной работе, которая ведется в нашей стране» (с. 165).

Осознавая все возрастающую сложность стоящих перед научным кино задач и степень личной и коллективной ответственности кинематографистов за их разрешение, нельзя не присоединиться к той мысли, что заключает книгу Александра Михайловича Згуриди: «Но как бы ни были трудны и сложны новые задачи, нет никакого сомнения в том, что они будут успешно решены деятелями советской научной кинематографии. Порукой этому служит беззаветная любовь и преданность всех, кто работает в научном кино, своей высокой миссии, неустанное стремление добиться еще больших успехов на поприще служения благородному делу коммунистического воспитания и просвещения народа» (с. 165).

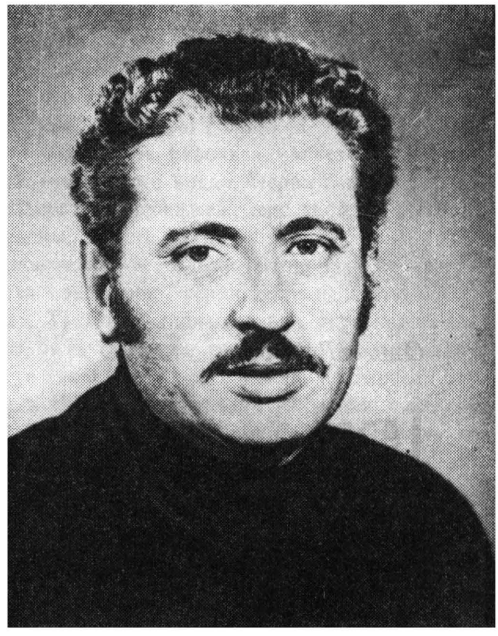
Итак, А. Згуриди осуществил историко-теоретическое исследование, которое вполне может стать и одним из первых учебников. Но рамки, в которые автор сам себя поставил, во многом ущемили его замысел: развернутый перечень дат, названий, имен то и дело теснит, сжимает «метраж», приходящийся на долю аналитических размышлений режиссера-практика о прошлом и настоящем научного кинематографа.

Для многих из нас так называемые уроки прошлого — это в большей или меньшей степени книжная премудрость, а для Згуриди — часть его собственной судьбы кинорежиссера, педагога, общественного деятеля. Выступая на страницах книги почти как «чистый» теоретик, А. Згуриди вместе с тем ограничил возможность проявить в полной мере свой колоссальный практический опыт. Мы остро ощущаем, что в его монографии, программно названной «Экран. Наука. Жизнь», могло бы содержаться значительно больше размышлений, основанных на фактах собственной биографии: ведь его творческий путь, насыщенный многими этапными для нашего кинематографа событиями, его первопроходческие познания чрезвычайно поучительны.

Можно, разумеется, возразить, что тогда это, возможно, была бы другая книга. Что ж, пусть она еще будет...

Феликс Соболев

От редколлегии и редакции



Когда рецензия Феликса Михайловича Соболева готовилась к печати, пришла горькая весть о его безвременной кончине. Наше кино понесло тяжелую утрату.

Придя в кинематограф из театра в 60-е годы и создав свои широкоизвестные фильмы — «Язык животных», «Думают ли животные?», «Семь шагов за горизонт», — Феликс Соболев стал одним из ведущих мастеров научного экрана.

Своими последующими картинами «Я и другие», «Добрый и злой», «Дерзайте, вы талантливы», «Когда исчезают барьеры» он разрабатывал важное направление научного кино, в основе которого лежит отображение эксперимента, исследовательского поиска, дискуссий и гипотез. В его картинах эксперимент стал содержанием драматургии, приобщающей зрителя к научному открытию, а ведущий — участником эксперимента, способным философски осмыслять сложные явления и пути научной мысли.

Феликс Михайлович всегда заботился о том, чтобы завоевать внимание зрителя, активизировать его познавательные способности, приобщить к важным научным и мировоззренческим проблемам времени.

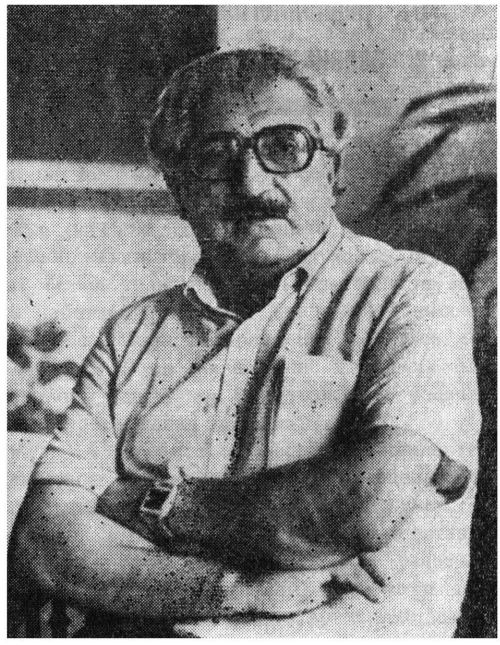
Он охотно брался за перо, чтобы поделиться — нередко на страницах нашего журнала — своими мыслями о задачах научно-популярного кинематографа, о его перспективах, и каждое его выступление находило отклик в среде теоретиков и практиков экрана.

Творчество выдающегося режиссера — крупный вклад в советское научно-популярное кино.

Светлая память о Феликсе Михайловиче Соболеве навсегда сохранится в наших сердцах.

Ольга Рейзен

Герой обретает имя



Хуан Антонио Бардем

«Счастливая парочка»

Хуан Антонио Бардем, седовласый, смуглый, плотный, мало похож на застенчивого молодого человека, который вместе с другим молодым человеком — Луисом Гарсиа Берлангой — в 1951 году фильмом «Эта счастливая парочка» совершил переворот в испанском кино. Название оказалось пророческим...

В паре Бардем — Берланга высокий, стройный с мечтательным взглядом Луис Гарсиа был похож на Дон Кихота, Хуан Антонио напоминал Санчо Пансу. На самом же деле оба режиссера соединяли в себе черты двух типов национального характера. Ни Бардем, ни Берланга никогда не витали в облаках и не чурались земного; они обращались к реалиям действительности. Они посвятили свою жизнь борьбе с несправедливостью, отлично зная, что идут в бой совсем не с ветряными мельницами. В борьбе режиссеры использовали разные средства: Бардем прятал правду за аллюзиями, символикой, Берланга — за «черным юмором». Цель у них была одна — показать социальные, политические и даже экономические условия жизни в Испании, рисуя человека, порожденного ими. Однако когда Бардем и Берланга стали работать порознь, оказалось, что творческие манеры их различны, как различны были пути, приведшие их в кино.

Бардем родился в актерской семье. Но родители будущего режиссера смотрели на свою профессию без оптимизма и вовсе не стремились приобщить к ней сына. Всего год оставался Хуану Антонио до окончания Школы инженеров-агрономов (куда он поступил лишь с четвертой попытки), всего год до получения диплома, обеспечивающего и «место в обществе», и «приличную заработную плату», когда в

Хуан Антонио Бардем неоднократно приезжал в Москву. Он был гостем XIII Московского МКФ, членом жюри XII, а на X и XI его фильмы участвовали в конкурсе: в 1977 — «Конец недели», в 1979 — «Семь дней в январе» завоевали главные призы. Наконец, несколько эпизодов советско-болгарского фильма «Предупреждение» режиссер снимал в СССР. Во время этих визитов автор статьи встречалась с Бардемом. Материалы бесед будут использованы дальше без дополнительных сносок. — *Ред.*

1947 году в Мадриде открылся Экспериментальный и исследовательский институт кинематографии. Бардем незамедлительно отправился сдавать вступительные экзамены и с изумлением увидел еще сотни две таких же, как он, энтузиастов. Ему повезло — его приняли. Это изменило не только его собственную судьбу, но и — в известной мере — судьбу всей испанской кинематографии.

Решение о смене профессии не было случайным. Еще мальчиком Бардем прочел сборник статей Пудовкина. «Для меня после прочтения этой книги открылся целый мир», — сказал он. Во время учебы в институте он начал сотрудничать в мадридском киножурнале «Инсине», где спровоцировал дискуссию на вечную и всегда актуальную тему: кто же в кино все-таки «главнее» — режиссер или сценарист? Наверное, тогда Бардем и решил для себя эту проблему раз и навсегда: он автор или соавтор сценариев всех своих картин. В студенческие годы Бардем много пишет, гораздо меньше снимает. «Если есть какая-то форма счастья, то она — в соединении работы и призвания», — говорит он. Ощущением счастья было наполнено не только название, но и вся атмосфера его первого, снятого вместе с сокурсником Берлангой профессионального фильма.

В основе сюжета — конкурс на самую счастливую парочку, который выигрывают герои. Весело потешаются Бардем и Берланга: конкурс-то объявлен похоронным бюро. На принадлежащей ему машине разъезжают Кармен и Хуан по магазинам, где им навязывают, правда, бесплатно, ненужные товары, по ресторанам, где кормят задарма, но невкусно. И вместе с машиной терпит крах эта полублаготворительная, полурекламная затея. Можно не сомневаться, что фирма — устроительница конкурса получила соответствующую мзду от владельцев всех заведений, где побывала «самая счастливая парочка». Да только «парочка» напортачила, подарки раскидала по аллее, а из модного ресторана угодила в суд за драку...

В этом фильме молодые режиссеры впервые показали испанскому зрителю его собственную жизнь: узкие улочки, грязные лестницы, темные квартиры, нищету. Все это было сочтено «неприличным». Картина получила низшую категорию, ибо, по определению какого-то цензора, «попахивала косидо» [1].

Бардем и Берланга заявили, что для них «Эта счастливая парочка» является воплощением творческого кредо. Первый их принцип — реальность персонажей: они должны быть узнаваемы, то есть взяты из жизни, должны быть обыкновенными людьми. Второй — реальность места действия: «герои должны жить за углом». Третий — приключения персонажей должны быть столь же обыденны и узнаваемы, как и сами герои. И, наконец, последнее: Бардем и Берланга требовали внимания к индивиду. Это позже они откроют — порознь — социально детерминированного человека, связанного с другими, зависимого от других, отвечающего за других. А пока их занимают «частные моменты».

Но в этих частностях молодые режиссеры ухитрились перемешать грустное и смешное, мечты и реальность. Бардем не называет Чаплина в числе своих учителей, среди которых Пудовкин, Антониони, Форд. Но, во всяком случае в первом фильме, влияние старого знакомца Чарли очевидно. Впрочем, как показала дальнейшая деятельность режиссеров, если их совместная «платформа» скорее отвечала мировоззрению Бардема, то «Счастливая парочка» в большей мере картина Берланги, что и подтвердила уже вторая его лента «Добро пожаловать, мистер Маршалл!», снятая им по сценарию, написанному совместно с Бардемом.

«Добро пожаловать, мистер Маршалл!» Берланга собирался ставить с Бардемом. Фирма «УНИНСИ» заключила с режиссерами контракт, в котором было два условия: место действия — Андалусия, сценарий должен быть написан на Лолиту Севилью, популярную певицу и танцовщицу. От авторов ждали воспроизведения на экране «Испании для туристов» — Испании коррид, фламенко, живописных кабачков и пейзажей, фиест, одним словом, коммерческой «эспаньолады». Но в процессе работы реалистическое мировоззрение Бардема и гротесково-

---

[1] Косидо — блюдо из мяса, овощей и гороха.

сатирическое Берланги сделали сценарий не совсем таким, на какой рассчитывали заказчики. В «Мистере Маршалле» они рассказали печальную историю полугородка-полудеревушки Вильяр-дель-Рио, чьи жители с нетерпением ждут обещанной американцами после войны помощи и приезда высоких гостей. Готовится роскошная встреча. И хотя местечко расположено в другой провинции, жители наряжаются в андалусские костюмы, чтобы соответствовать представлению американцев об Испании. Но гости проследуют по Вильяр-дель-Рио, так и не остановившись, чтобы выслушать маленькие просьбы, обращенные к всемогущему мистеру Маршаллу. А провинциалы, затянув потуже ремни, соберут последнее, чтобы расплатиться с долгами, в которые ввергла их подготовка к встрече.

Сценарий был куплен, вот-вот должны были начаться съемки. Недавно женившийся и крайне нуждавшийся в деньгах, Бардем предложил «УНИНСИ» купить у него акции, ранее полученные им за работу. «В тот же момент все закричали: «Предательство!» — и поклялись мне в вечной ненависти. Деньги за акции отдали, но запретили возвращаться. Тогда я объяснил Берланге моральную сторону дела и попросил — из солидарности — тоже отказаться от постановки. Берланга решил, что если он откажется от картины, то ее сделает кто-нибудь другой, и согласился» [2].

«Мистер Маршалл» поехал на Международный кинофестиваль в Канн, где его ждали премии, успех, аплодисменты. Правда, не у всех фильм вызвал симпатии. Председатель жюри, американский актер Робинсон, требовал изъятия картины из программы как оскорбляющей национальное достоинство США. Еще большее возмущение вызвали у него входные билеты на просмотр ленты, напечатанные в виде долларовой бумажки, на которой вместо Вашингтона красовался Пепе Исберт — исполнитель роли престарелого, глуховатого и не слишком сообразительного алькальда.

Самое же забавное приключение ждало «Мистера Маршалла» в Мадриде. В день премьеры по всей Гран Виа были развешаны плакаты с рекламой фильма. Волею обстоятельств премьера совпадала с приездом в столицу американского посла, чья машина проследовала по главной улице. Дипломат смертельно обиделся, усмотрев в случившемся оскорбительный намек. Но поскольку американцы не оказали Испании обещанной помощи, получилось, что действительность подтвердила историю, рассказанную Бардемом и Берлангой с иронией, грустью и юмором.

[2] Castro A. Cine español en el banquillo. Barcelona, 1971, p. 59.

И один в поле воин, или «Миф Бардема»

Уже в ранних картинах Бардема намечаются основные мотивы его творчества. Четыре первые работы режиссера (включая и сценарий фильма «Добро пожаловать, мистер Маршалл!») обнаружили, что Бардем как бы перенес американский миф о всеобщих равных возможностях на испанскую почву, связав его с удачей, везением, выигрышем. Если американцы проповедуют: труд и только труд приведет «золушек» к успеху, то герои Бардема уповают на случай, надеются получить все в одночасье. Режиссер оставляет персонажам возможность хотя бы мечтать, не скрывая при этом от зрителей всю бесплодность их надежд. А в трех следующих картинах, объединенных под общим названием «Эгоисты», — отнимает у героев и надежду. «Счастливой парочке», жителям Вильяр-дель-Рио, парикмахеру («Счастливого рождества!»), актрисе Кармен («Комики») художник прощает наивную мечтательность, оторванность от жизни, потому что все они не были равнодушными людьми. Название «Эгоисты» говорит само за себя: за эгоизм наказывает режиссер персонажей всего триптиха.

В «Смерти велосипедиста» впервые в испанском кино проблема совести решалась вне присущего ей прежде националистического и религиозного содержания. Бардем поведал такую историю. Убит велосипедист. Его можно было спасти, если бы помощь оказали вовремя. Но машина, сбившая его, скрылась. Мужчина и женщина, сидевшие в ней, боясь обнаружить свою связь, обрекли человека на верную смерть. Им есть чего бояться: Мария Хосе —

Бардем (слева) в эпизодической роли работника сцены в своем втором фильме «Комики»

жена крупного негоцианта, Хуан Лопес Солер — преподаватель университета. Высшее общество не прощает скандалов. И когда, не выдержав мук совести, Хуан решает пойти в полицию, Мария перешагивает (буквально — переезжает) и через своего любовника, а потом случайно (случайно ли?) разбивается на той самой машине, за рулем которой уже совершила два убийства.

Бардем тщательно воспроизвел на экране обычаи, привычки, вкусы высшего общества, его традиции; в первую очередь — уверенность в полном ничтожестве низших классов. Мария Хосе — плоть от плоти своих буржуазных отцов и дедов, позиция Хуана более гуманна, некое понятие нравственности для него все же существует. Однако отстоять ее он не может. В этот-то момент на помощь совестливому герою спешит, верша правосудие, судьба. Но торжество справедливости, ниспосланное случаем и наказавшее виновных, противоречит логике развития сюжета и характеров и говорит скорее о слабости Бардема-режиссера. О его смелости свидетельствует то, что он разоблачает людей, прежде представавших на испанском экране в качестве сладкоречивых благодетелей, помогающих сирым, обездоленным и нищим.

Бардем часто использует фон для характеристики эмоционального состояния персонажей, их образа жизни. Очень современные импрессионистические полотна в доме Марии Хосе и старомодные, закованные в тяжелые рамы картины в патриархальной обители матери Хуана, обители, где никогда ничего не должно происходить. А в бедных кварталах, куда наведался Хуан в поисках вдовы велосипедиста, на стенах рисунки из журналов, наивные, религиозные.

Когда великосветский мерзавец Рафа шантажирует Марию Хосе на выставке, их окружают уродливые вещи, чудовищные фигуры без голов, ромбы, квадраты, круги-колеса наступают на Марию Хосе со всех сторон. А за спиной колеблющегося в выборе жизненного пути Хуана — два одинаковых морских пейзажа, только на одном — закат, а на другом — восход, начало новой жизни. Погибнуть герою суждено перед заходом солнца.

Конечно, многие приемы, использованные Бардемом в «Смерти велосипедиста», выглядят сегодня несколько наивно, кажутся неорганичными для творчества режиссера-реалиста. Но, во-первых, они понадобились Бардему, чтобы компенсировать не очень выразительную игру

актеров, во-вторых, подобные средства наилучшим образом выражали ту жизнь «на сцене», которая за показными улыбками и слезами скрывала равнодушие и эгоизм, а в изысканных интерьерах прятала порок и жестокость. Реализм картины, его сила заключены в точности социальных наблюдений, в умении Бардема за детективным сюжетом обнаружить острые проблемы действительности, актуальные для всего западного мира. Рассказанная с экрана история могла произойти не только в Испании — во Франции, в Америке, в Италии.

В провинциальном маленьком городишке, в среде обывателей и мещан, фальшь и лицемерие, на которые обрушивался Бардем, обнаруживаются куда нагляднее, чем в столице, где за светским блеском и мишурой порой их можно не заметить. Поэтому так разнится язык следующей картины режиссера «Главная улица» от языка предыдущей. В «Смерти велосипедиста» много символики: колеса автомобиля, переехавшего велосипедиста, преследуют Хуана даже в аудитории, где превращаются в круги геометрических доказательств; в финале они настигнут героя и будут продолжать крутиться над головой уже мертвой Марии Хосе.

Стилистика «Главной улицы» иная, чем в «Смерти велосипедиста»: рисунок фильма довольно скуп, здесь нет открытой эмоциональности предыдущей картины. В то же время это более цельное произведение: та же тема равнодушия, эгозима разработана глубже, подробнее.

В маленьком городке почти нет развлечений, и скучающая компания великовозрастных оболтусов (словно перекочевавшая из «Маменькиных сынков» Феллини) придумывает довольно жестокие игры: то заказывает гроб для прихворнувшего приятеля, то разыгрывает старую деву, отряжая одного из парней предложить ей руку и сердце. Исабель принимает предложение за чистую монету, ждет свадьбы...

Всё в городе, где находится Главная улица, знает свое место. Границы между мужчиной и женщиной, стариками и молодежью так же четки, как и та, что отделила город от бедного квартала, расположенного по ту сторону реки. И то, что происходит в картине, происходит именно во франкистской Испании, а не в какой-то другой стране. В Испании, с ее чопорностью «на свету» и беззастенчивостью «в темноте», с ее системой запретов, призванных защищать устои общества, и полной аморальностью, за этими запретами скрывающейся.

Мадрид в «Смерти велосипедиста» куда более космополитичный город, чем глухая провинция «Главной улицы». В той картине жизнь течет свободней, женщины не только допускаются в общество мужчин, но и существуют чуть ли не на равных с сильным полом. Нет в персонажах и истовой религиозности провинциалов, для жителей столицы посещение церкви скорее одно из правил хорошего тона. Но при этом Бардем разделяет в них ложь и правду. И мораль в «Смерти велосипедиста» остается все-таки на стороне последней, пусть слабой и неспособной за себя постоять

В «Главной улице», как заметил М. Блейман, «Бардем приходит к идее равноправия и равноценности правды и лжи» [3]. Эгоизм руководит поступками почти всех героев. Даже Федерико, рассказавший Исабель правду о розыгрыше, поступает так не ради истины, а из самоутверждения И правда ранит ее куда больнее

Когда спустя семь лет в фильме «Никогда ничего не происходит» Бардем расскажет историю постаревшей, уже замужней и очень несчастливой в замужестве Исабель (теперь, в новой ленте, ее зовут Хулия), опустошенность, разочарованность героини предстанут яснее, если иметь в виду все пережитое в «Главной улице».

Лента «Никогда ничего не происходит» за границей провалилась, ее называли «Малой улочкой». Однако снята она была с бóльшим профессионализмом, чем «Главная улица». В ней меньше юмористических деталей и больше тоски. За эти семь лет во франкистской Испании действительно ничего не произошло, и соответствие настроения картины пессимизму соотечественников Бардема объясняло ее успех в своей стране.

История, положенная в основу фильма, непритязательна. Оставшаяся в испанском город-

[3] Блейман М. Кинорежиссер Х. А. Бардем. Предисловие к сборнику сценариев М., 1965, с. 7.

«Смерть велосипедиста»

ке для срочной операции аппендицита примадонна передвижного французского театрика обвораживает влюбчивого врача дона Энрике и шокирует своим вольным поведением провинциалов. Только двое не осуждают ее: Хулия — обманутая жена — и влюбленный в нее учитель французского языка. Их спокойствие оправдывает себя, когда после отъезда взбудоражившей всех француженки жизнь города возвращается в прежнюю колею. Фильм звучит трагичнéй, чем «Главная улица». Закольцованность структуры сообщает ему бóльшую безнадежность, чем открытый финал предыдущей ленты Бардема.

Собственно, картина «Никогда ничего не происходит» и должна была стать финальной частью триптиха, а стала ею «Месть», в которой тема эгоизма не только отходит на второй план, но постепенно и вовсе исчезает. Герой этого фильма собирательный — куадрилья, маленькая бригада жнецов, что сходится на время уборки урожая.

...Хуан возвращается в родную деревню из тюрьмы, где провел десять лет по ложному обвинению в убийстве брата Луиса Неверного. Сестра Хуана Андреа требует мести, так как убийство, по ее мнению, совершено Луисом — выгораживая себя, он свалил вину на Хуана. Брат и сестра поступают в куадрилью, собранную Луисом, и отправляются с ней в поисках работы по дорогам Испании. По ходу фильма выясняется, что Луис хоть и не убил сам, но покрыл убийцу. Однако месть не состоится: Луис и Андреа полюбили друг друга. Брат не станет мешать счастью сестры.

— «Месть» — проклятое название, я думал назвать фильм «Жнецы». Я хотел снять эпическую картину, большую фреску, которая требовала и иного способа повествования. Важным элементом в ней должен был стать пейзаж... Я хотел создать серию фресок об испанской земле и ее людях...

В «Жнецах» я собирался сказать о необходимости сосуществования или, иными словами, национального примирения, о необходимости преодолеть гражданскую войну... Это трудно сделать, тема эта, к несчастью, остается под запретом; в результате я вынужден был изменить мотивы, по которым был заключен в тюрьму герой, эти мотивы первоначально не были связаны со страстью», — говорил Бардем в интервью в 1961 году [4].

Художник эти мотивы не назвал, но догадаться о них несложно: согласно замыслу, дей-

---

[4] Cuadernos de cine, 1962, № 4, Madera, p. 19—20.

ствие фильма должно было разворачиваться в 50-е годы, Луис провел в тюрьме десять лет, значит, был арестован в начале 40-х — вместе с большей частью республиканцев... Однако проект Бардема исковеркала цензура. Сначала 50-е годы были заменены 30-ми, затем название «Жнецы» — «Местью», и, наконец, объединение превратилось в примирение, а конфликт порабощенных крестьян с обществом вытеснила личная драма персонажей. В центре фильма утвердилась любовная интрига.

Но не случайно режиссер театрализует в картине все, что связано с чувствами и переживаниями персонажей: в «Мести» все, как в театре, — мизансцены, освещение, подчеркнуто патетичная игра актеров, «хоры». При этом некоторые эпизоды он снимает в ином стиле. Становится ясно, что хотел сказать режиссер: то, что я перенес на «сцену» — это театр, а подлинная жизнь — вот этот тяжелый труд, потные лица, бесконечные хождения по стране в поисках работы, нищета...

Темы с вариациями

Не секрет, что во времена франкизма испанские режиссеры не могли открыто высказывать свои мысли ни о гражданской войне, ни о диктатуре, ни о ее последствиях: социальных, моральных, нравственных, экономических. В результате у многих выработалась своя система намеков, аллюзий, с помощью которых они стремились передать приметы времени. Так, с первых же лент в творчестве Бардема появляется определенный набор образов: окно, собор, улица, кафе. С их помощью показывает он современную Испанию.

Окно. В «Этой счастливой парочке» оно становится одним из символов освобождения. Герои бездумно вглядываются в окно, видят приветливые лица соседей, ждут счастья. В конце концов Кармен и Хуан вытягивают свой счастливый билет, но его дарит вовсе не тот большой мир, что за окном, а тот, что существует в их маленькой, тесной комнатке, в них самих, в их любви.

Ни в одной картине Бардема нет раскрытых окон. Стеклянная прозрачность только подчеркивает замкнутость пространства другой «комнаты» — Испании, ее отгороженность от всего мира. Лишь в «Смерти велосипедиста» хрупкая преграда оказывается разбитой. Для Бардема важно, что разбита она группой студентов, возмущенных несправедливостью.

Героини фильмов видят за окнами примерно одно и то же: дождь, улицу в тумане и снова дождь. К ним никогда не заглядывает солнце, не доносится разговор с улицы, а они все ждут. Чего?..

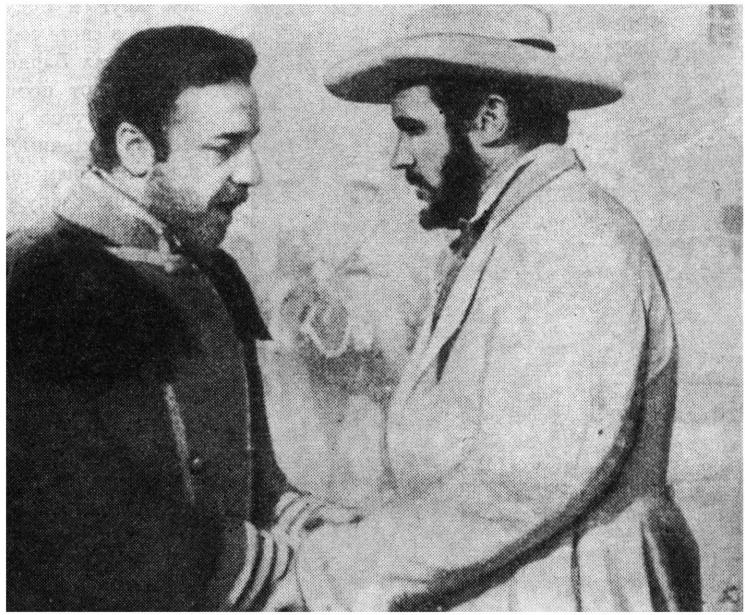
Совсем иная картина предстает перед мужчинами: у каждого своя Испания. Так, для Хуана Кальдерона («Главная улица») весь город, который он наблюдает через окно бара, делится на людей нужных, влиятельных и никчемных. Старый писатель, персонаж этой же картины, замечает другое: он на минуту раздвигает занавески, и мы видим, что на окне есть решетка, а за окном ему в первую очередь бросаются в глаза тяжелые чугунные ворота — такой же забор окружает и его страну.

От улицы старый писатель и философ отгородился молчанием. Этот отшельник прячется в прошлом, веселая компания ищет развлечений, женщины ждут чуда, и все вместе они находят прибежище в своем эгоизме, всем им в равной степени безразлична судьба страны.

Итак, окно, отделяющее индивидуальный мир героев от мира внешнего, — важный элемент в эстетической системе Бардема.

Второй такой образ — собор. Религия занимает далеко не последнее место в жизни персонажей Бардема. Правда, открытие особой религиозности испанского характера принадлежит в кино не Бардему — его сделал еще Бунюэль. Он же не раз показывал в своих фильмах оборотную сторону явления. Так одной из причин протеста, который Ватикан заявил против демонстрации «Виридианы», был снятый в картине нож с распятием вместо рукоятки, между прочим, свободно продающийся в Испании. Святотатством в глазах католической церкви выглядела и реконструкция в этом фильме «Тайной вечери» Леонардо, где апостолов заменили нищие и прокаженные, а Христа — слепец.

Вслед за старшим маэстро Бардем практиче-



«Сонаты»

ски каждой своей новой работой подрывал авторитет официальной церкви. То он делал храм местом свидания любовников, где они обсуждали, как скрыть свою связь и преступление («Смерть велосипедиста»). То, приведя в церковь Хуана Кальдерона с его притворной любовью, он создавал там атмосферу лжи и лицемерия. Свадьбы и похороны, сопровождаемые перешептыванием неверных жен, сплетнями, пересудами, не облагораживают храм божий. Поскрипывание простуженного органа и отказ священника в исповеди, поскольку его рабочий день окончен («Смерть велосипедиста»), — все это детали, с помощью которых Бардем раскрывает подлинное отношение испанца к религии и отношение церкви к испанцу.

Улица. Если окно изолирует от внешнего мира, то улица, как и собор, являет собой одну из форм общественной жизни. За закрытым окном жизнь «для себя», на улице — «для других». И хотя сквозь окно можно увидеть и узнать многое о жизни человека, его все-таки недолго и завесить шторами, создав иллюзию уединения, невозможную на улице, где необходимо блюсти все условности: по воскресеньям посещать церковь, иначе тебя сочтут неблагонадежной. Здороваться, даже если только что узнала, что жених посмеялся над тобой и твоя любовь растоптана; даже если ты утратила веру в будущее и поняла, что вот этот неумный провинциальный донжуан, идущий рядом, — единственная надежда, а вслед, ты знаешь, несутся отвратительные сплетни. Все равно надо послушно и невозмутимо кивать: «Добрый вечер, добрый вечер... Добрый...» («Никогда ничего не происходит»).

В мир улиц Бардема порой вторгается нечто нарушающее его упорядоченность и чинность. Француженка-актриса, свободно разгуливающая по городу, где «никогда ничего не происходит», выставляющая напоказ молодость и красоту, становится притчей во языцех. В темных комнатах, на темных улицах светлые волосы актрисы, белая кофта, свет, направленный на нее, резко выделяют француженку из толпы. Но она уедет, и оператор уберет ставший

«Варьете»

ненужным осветительный прибор, на экране снова будет идти нескончаемый дождь, улицу вновь начнет пересекать из конца в конец один и тот же грузовик, лишь на время прекративший свое унылое тарахтение, а доктор Энрике с Хулией закивают по-прежнему: «Добрый вечер!» Ничего не происходит, ничто не меняется...

Законы улицы не допускают проявления простых, естественных чувств. Случается, сами герои нарушают неписаные законы, но для этого они должны быть «чужими». Из всех персонажей Бардема только счастливая парочка могла целоваться на улице, а дурашливая Кармен — скинуть слишком тесные туфли...

В сущности, улица — та же сцена, где нельзя действовать, как хочется, и каждый обязан играть свою роль. Лучше всего она удается профессиональным актерам — Анне и ее возлюбленному («Комики»): гуляя ночью по улице, она выберут для остановки освещенный лунной круг и будут долго стоять обнявшись, словно в свете софитов.

В лентах Бардема два рода улиц. На одних разгуливают шумные компании; расставшиеся лишь под утро у какого-нибудь злачного местечка, почтенные отцы семейств вежливо здороваются днем; на них легко можно встретить монахиню с кружкой для пожертвований или девицу на выданье, «выгуливаемую» матерью или теткой. Единственное красующееся здесь объявление — «Вывешивать рекламу запрещается» — окончательно обезличивает улицы.

Но есть в его картинах и улицы бедных кварталов. Здесь тоже жизнь «для других», но совсем иная, потому что их обитатели могут выжить, помогая друг другу, — и только так.

Примерно тем же, что и улицы, в фильмах режиссера стали кафе. Только на улице — жизнь «для всех», а здесь — для избранных, приходящих именно сюда.

Есть кафе женские, куда приходят посплетничать подружки, и есть мужские, где за коктейлем можно обсудить с приятелем достоинства заезжей француженки, а на бильярде разыграть судьбу несчастной женщины, виновной только в том, что она вовремя не вышла замуж. В некоторые кафе мужчины и женщины ходят вместе. Это, во-первых, актерские кафе — биржи, где за рюмкой коньяка устанавливаются деловые связи, а за чашкой чая можно выторговать «живой товар». Во-вторых, фешенебельные ресторанчики, первыми посетителями которых стали иностранки и не желающие отставать от них эмансипированные дамы.

Жены Пяти Дуро и Ста Грамм (персонажи романа Гойтисоло «Прибой») еще не отваживались вытаскивать своих пьяненьких мужей из деревенских кабаков, но в кафе, где в 1952 году публика на сто процентов состояла из мужчин («Добро пожаловать, мистер Маршалл!»), в более поздних фильмах Бардема можно увидеть и представительниц лучшей половины рода человеческого.

Таков в общих чертах мир, в котором расселил Бардем своих персонажей. И в первом снятом после падения франкизма фильме режиссер заставляет героя встретиться с действующими лицами из его прежних картин.

Хуаны дона Хуана

Вот что удивляет: тогда, после смерти Франко, Испания оставалась еще прежней, а персонажи Бардема изменились, вернее, изменилось его отношение к ним. Трусость тореро, перекочевавшего в «Конец недели» из фильма «В пять часов вечера», теперь не трагична, а скорее фарсова. Актеры, с которыми сталкивается герой «Конца недели», уже не бродят с вытянутыми от забот лицами; молодые, развеселые ребята, готовые петь, плясать и представлять весь день, они ни от кого не зависят. Ведь это их театр, он так и называется — «Независимый», бродяги-актеры не унывают даже при аресте в городишке, где сохранилось «ископаемое» — мэр франкистского толка.

Здесь и хиппи из другого фильма Бардема— «Совращение Крис Миллер», представители высшего общества на знакомом автомобиле, правда, куда более роскошном, чем тот, что принадлежал Марии Хосе. А похоронная процессия, в которую вторгается герой «Конца недели» на мотоцикле и в одних трусах, заставляет вспомнить незадачливых устроителей конкурса на самую счастливую парочку...

На все проблемы, некогда его занимавшие (кроме тех, что связаны с деревней — безработица, уход молодежи в город, одиночество стариков), Бардем смотрит теперь весело и менее серьезно: они кажутся ему мелкими перед лицом наступающих перемен.

В «Конце недели» Бардем показывает Испанию глазами механика авторемонтной мастерской Хуана, который проводит выходные дни в дороге, где, как объясняет режиссер, он «сталкивается с целым рядом приключений. Таким образом он как бы обнаруживает жизнь. Это техника чисто сервантесовская».

«Обнаруживает жизнь». Автор фильма точно определил, что происходит с его героем. До сих пор у Хуана были одни заботы — женщины, развлечения. Познакомившись с ним в пятницу вечером, накануне долгожданного отдыха, зритель сразу отмечает, как отличается Хуан от других рабочих мастерской. Социалисты готовятся к очередному собранию, женатые спешат к семье, холостяки — к возлюбленным, а Хуан, не привыкший ни о чем задумываться, живущий, «как трава» (по определению Бардема), неожиданно собрался на своей мотоциклетке по прозванию Силачка на самый фешенебельный курорт Испании — в Торремолинос.

Однако по пути на курорт-мечту у Хуана впервые спадает пелена с глаз: перед ним е г о Испания, не освободившаяся ни от нищеты, ни от произвола властей. Смерть Франко не принесла пока реальных перемен — одни обещания. Изменить что-то в стране должны — и могут — такие, как он, Хуаны...

Герой «Конца недели» — бывший официант, но кафе так же, как соборы, улицы, в фильме представлены крайне скупо. Старые связи рушатся, и, по сути дела, основным местом действия фильма становится дорога. Проезжая по ней, Хуан сталкивается со многим, что осталось от прошлого. Вот на какой-то деревенской площади собрались — совсем как в «Мести» — мужчины селения. Но если те, из «Мести», угрожающе молчали, обступив стеной пришельца, невольно лишившего куска хлеба их жен и детей, если они расходились по первому требованию жандарма, то мужчин из «Конца недели» не так-то просто разогнать. Они начинают в чем-то разбираться, прежде всего в причинах, по которым не могут найти работу. Толпу из «Мести» «Конец недели» постепенно объединяет в народ. Нищий, необразованный, он пока еще не знает, как поступить, но это — пока еще...

Бардем любит народ Испании. Народ является, пожалуй, единственным положительным персонажем его картин. Народ — пусть даже темный, забитый — становится неким идеалом, и чем ближе к нему герой, тем он чище, лучше. Режиссер рисует людей из народа по-разному. Каждый фильм Бардема раскрывает какую-то одну грань национального характера, а все вместе они рисуют противоречивый и притягательный образ испанского народа.

Но Бардем создает не только обобщенный образ народа, основное место в его картинах все-таки занимает крупный план современника режиссера. Зовут его Хуан...

— Почему большинство героев ваших фильмов носит это имя?

«Конец недели»

— Просто меня так зовут. И это имя мне очень нравится.

— А вам не кажется, что, отдавая герою свое имя, вы отдаете и что-то от себя, делаете образ более конкретным?

— Пожалуй...

...Итак, героя зовут Хуан. То он живет в Мадриде, меняя профессии: электрик («Эта счастливая парочка»), парикмахер («Счастливого рождества!»), преподаватель университета («Смерть велосипедиста»), бывший тореро («В пять часов вечера») или механик («Конец недели»). То переезжает в провинцию — служить в банке («Главная улица») или преподает французский язык в школе («Никогда ничего не происходит»). То, выйдя из тюрьмы, возвращается в родную деревню («Месть»). Иногда он женат, чаще — холост. Возраст его обычно не превышает тридцати лет.

Хуаны Бардема — некий сплав Дон Кихота и Санчо Пансы. С одной стороны, они мечтатели, с другой — не чужды мирских радостей. Их характеры противоречивы — и столь же противоречивы их поступки. Особенно ясно это проявляется в Хуане из «Главной улицы»: поддавшись на уговоры друзей, он соглашается на розыгрыш, потом проснувшийся в его душе Дон Кихот мешает ему сказать правду Исабель, а мирно уживавшийся с ним до сих пор Санчо Панса учиняет бунт и восстает против невыгодной свадьбы, которая может повредить карьере. Да и в Хуане-учителе сочетается донкихотское преклонение перед Хулией и вполне санчопансовский флирт с француженкой.

Своего современника Бардем последовательно, из фильма в фильм, «лепит» из того материала, который оказывался под рукой, стараясь, чтобы это был не человек «вообще», но живущий с ним в одно время.

Его Хуаны несколько вульгарны и примитивны. Они недовольны своей жизнью (ведь мечтали совсем об ином), но и менять в ней ничего не собираются. Для этого у них не хватает ни сил, ни желания, ни воли.

Все Хуаны Бардема — мечтатели. Хуан-электрик надеется в один прекрасный день победить на конкурсе. У Хуана-парикмахера расчеты более скромные, хотя тоже связаны с лотереей: он мечтает выиграть деньги для достойной встречи рождества. Хуан-учитель пишет трогательно беспомощные стихи, подражая Мачадо, и верит, что любимая женщина оценит его поэтический дар. А Хуан — служащий банка, попав в неприглядную историю, ждет, что друзья или недруги, или сам господь бог выручат его...

На то, что мечты Хуанов не осуществятся, в фильмах обычно есть прямое указание: в них почти нет детей. Зато стариков множество. Они как бы бросают тень на лучезарную надежду героев, показывая, во что она выльется.

Старик из куадрильи («Месть») видит мир с ясностью, которой мог бы позавидовать дон Мигель («Главная улица»), но вместо того, чтобы говорить своими словами, старик исполь-

зует нравоучения повстречавшегося в пути писателя, хотя, возможно, знает больше, чувствует глубже. Поняв же, что нравоучения не приносят пользы, он — единственный в картинах Бардема — действует. Но его действие — это антидействие: не умея объяснить словами своих чувств, старик показывает бессмысленность жизни в одиночку. Его нелепый поступок (он, рискуя, идет навстречу работающей косилке, которая лишает куадрилью работы) куда мудрее молчания дона Мигеля. Это первый старик, «заговоривший» с молодежью.

Вторым заговорит крестьянин в «Конце недели». Он напомнит Хуану о нелегкой жизни в деревне. Еще больше расскажут его грубые руки и борозды морщин на лице. Трудно было бы добиться столь правдоподобной игры от актера. Поэтому: «Я хотел снять настоящего крестьянина. Я увидел этого крестьянина, когда проезжал мимо на машине; мы вернулись и сняли сцену. Импровизированный диалог удался благодаря Альфреду Ланде — исполнителю роли Хуана. Мы сняли этот интересный кусок подобно тому, как французы снимают «синема-верите»: ставят камеру и снимают жизнь. А старик крестьянин обиделся на меня и отругал: «Если вы хотели, чтобы я был актером, то написали бы мне текст, я выучил бы и сыграл...»

Разговор с крестьянином многое меняет в Хуане. Может, тогда и поколебалось его равнодушие? Во всяком случае, в жизни его предшественников Хуанов все могло бы сложиться иначе, заговори с ними окружающие старики. Но старики молчали...

Если Хуаны у Бардема, несмотря на различие их социальных положений, вкусов, привычек, в своей основе были одним Хуаном, в котором «сочетался прагматизм Санчо Пансы и идеализм Дон Кихота», то женщины представлены в его картинах во всем многообразии их натур. К тому же, упорно «прикрепляя» мужчин к сегодняшнему дню, женские образы Бардем уводит от современности в некое общечеловеческое измерение.

Его вневременные и внепространственные героини мирно ладят с сегодняшними партнерами. И не только мирно: конкретность современников-мужчин подчеркивает, усиливает абстрактную, что ли, типичность женщин, делая их вульгарнее или добрее, глупее или женственнее.

Осовременивая своих героев, Бардем одновременно стремится наделить их чертами, издревле присущими испанскому характеру. Они вспыльчивы именно по-испански и по-испански заносчивы и горды. Они умеют веселиться долго и неуемно и весьма непоследовательно переходить от веселья к беспричинной грусти. В глубине души они по-испански религиозны, но — и это уже современная черта — свою религиозность скрывают за утрированным скептицизмом и цинизмом, которых им тоже не занимать стать. Таковы мужчины фильмов Бардема.

А вот женщины у Бардема — в исполнении мексиканок, француженок, американок, итальянок или испанок — не имеют национальных черт. Это не вина исполнительниц, это заложено в сценариях.

К тому же женщины, как правило, не становятся героинями фильмов Бардема, как бы много места он им ни уделял. Они нужны режиссеру для того, чтобы оттенять мужские образы, сопутствовать или противостоять им, ну и, наконец, просто для развития интриги. Акцент всегда делается на мужских персонажах.

Подробно описывая социальные, политические, экономические причины бездействия современников Хуанов, Бардем не презирает их, но и не проявляет к ним снисхождения. Потому что сам он, существуя в тех же условиях, никогда не оставался в стороне. Протест против франкизма выражался не только в политической борьбе коммуниста Бардема, но и в его творчестве:

«Когда я снимаю фильм, я выбираю среди философских проблем ту, что пытается дать интерпретацию мира, потому что я марксист. И, снимая картину, я пытаюсь дать интерпретацию избранной мной действительности, но в то же время стараюсь преобразовать эту действительность, преобразовать общество: сделать его более справедливым, более человечным, более свободным. То есть социалистическим обществом».

Но «преобразовать общество», управляемое Франко, с его многотысячной армией в форме и в штатском, было невозможно. Жизнь в Испании словно остановилась в 1939 году с завершением «крестового похода» против республики. В стране «никогда ничего не происходило»: фраза, оброненная Гойтисоло в романе «Прибой», превратилась в название ленты Бардема; но страна, где «никогда ничего не происходит», более осязаема у режиссера, чем у писателя.

Герой фильма известен

...Вечером 24 января 1977 года в адвокатскую контору на улице Аточа в Мадриде ворвались трое вооруженных людей. Убивали не сразу. Поигрывая пистолетами, издевались: «Выше, выше ручонки...» А потом пол и стены комнаты залила кровь. Все пятеро убитых были коммунистами.

Так выглядит центральный эпизод фильма «Семь дней в январе», почти документально повторивший происшедшее в действительности. Сценарий был написан Бардемом и журналистом Грегорио Мораном на основе очерков последнего о январских событиях 1977 года. Тогда, взяв напрокат «стратегию напряженности» итальянских ультра, испанские ультраправые организовали серию провокаций против ненавистных «рохос» (красных). Бойня на улице Аточа была лишь звеном в цепи преступлений сторонников рухнувшей диктатуры. Началась вторая в Испании «трагическая неделя»; вторая, потому что первая была больше полувека назад в Барселоне.

Реконструкция «трагической недели» потребовала от Бардема новой стилистики. Вместо подробного описания персонажей — краткие, отточенные характеристики, вместо иносказаний, необходимых при франкистской цензуре, — открытое осуждение правых сил.

Но Бардем не ограничился вынесением приговора. Его, как всегда, интересовали психологические мотивировки поступков. Поэтому он тщательно воспроизводит среду, вскормившую убийц. Здесь возникает мотив, связывающий «Семь дней...» со «Смертью велосипедиста».

Бардем не стилизует повествование под хро-

«Предупреждение»

нику, но вплетает документ в игровую ткань: рядом с актерами снимается профсоюзный деятель Хоакин Наварро; постановочные эпизоды сменяют кадры разгона демонстраций из киноархива. Лишь качество съемки отличает эти кадры от срежиссированной сцены похорон очередных жертв фашистов, когда в толпе, идущей к кладбищу, появляется все больше и больше сжатых кулаков, поднятых вверх в знакомом интернациональном жесте.

Фашиствующие правые приняли картину как пощечину. Копии фильма пытались выкрасть, в кинотеатрах во время демонстрации подкладывались бомбы. Да и объективные критики приняли «Семь дней...» без особого энтузиазма. Они сочли фильм однодневкой — из числа тех, что во множестве появились в Испании сразу же после смерти Франко, когда кинематографисты принялись делать картины сиюминутной важности, забывающиеся на другой же день.

Но время все расставляет по своим местам. Спустя три года, посмотрев 23 февраля 1981 го-по телевидению прямой репортаж о другом террористическом акте правых, критики смогли убедиться, что эта картина Бардема — отнюдь не однодневка. Только теперь не трое, а более двухсот человек держали под дулами автоматов не пятерых коммунистов с Аточа, а всю нижнюю палату депутатов. Держали почти восемнадцать часов.

В свете этих трагических событий особое значение приобрела лента Бардема. Лента-протест. Лента-п р е д у п р е ж д е н и е.

«Предупреждение» — так и называется последняя работа режиссера. «Название фильма очень актуально, как актуальна и его тема. И мне повезло — как режиссеру и как политику — в том, что я снимаю эту картину. Сейчас важно показать огромную работу, которую вел Георгий Димитров по объединению прогрессивных сил. Потому что и сейчас существует угроза фашизма, угроза империалистической войны, которую для вас, советских людей, олицетворяет 1941 год, а для нас, испанцев, год 1936-й — начало гражданской войны», — сказал Бардем на пресс-конференции, состоявшейся в Москве накануне первого съемочного дня фильма «Предупреждение».

«Когда я был приглашен болгарскими кинематографистами сделать фильм о Георгии Димитрове, — продолжил режиссер, — я решил, что они немножечко не в себе: чтобы я, испанец, принялся за картину, которая должна быть болгарской!.. Но потом я понял, что Георгий Димитров не принадлежит только болгарскому народу, он принадлежит всем коммунистам. И если у меня есть способности и есть чувства, чтобы сделать этот фильм, я должен его сделать».

Действие «Предупреждения» начинается в 1935 году на конгрессе Коминтерна. А потом, в ретроспекции, Бардем (сценарий написан им в соавторстве с Любеном Станевым) рассказывает о годе жизни Димитрова, предшествовавшем Лейпцигскому процессу. И снова возвращается к конгрессу: «Потому что речь Димитрова на конгрессе явилась итогом всей его работы по сплочению прогрессивных сил».

Бардему удалось осуществить задуманное: «Я не хочу сделать фильм о статуе, которую зовут Георгий Димитров. Мне важно показать Димитрова-человека, каким его знали, любили и ненавидели, с его радостями, печалями, слабостями, страхами и его волей добиться того, во что он верил душой и сердцем».

На вопрос, что он думает о политическом кинематографе, Бардем отвечает: «Это только говорится, будто существует кино политическое и н е политическое. В мире идет жестокая идеологическая борьба, и в этих условиях всякий кинематограф является политическим. Вот вам пример. У многих моих картин была трудная прокатная судьба. А фильм о Димитрове испанские зрители вообще не смогли увидеть... Или, скажем, мой проект картины о безработице в Испании. Для нас это очень острая проблема: в стране более двух с половиной миллионов безработных. И тем не менее я не могу обратиться ни к одному продюсеру с предложением финансировать такой фильм, потому что заранее знаю: ответ будет отрицательным».

●

При франкизме Бардем снял четырнадцать картин. Среди них были разные ленты; были и чисто коммерческие: экранизация романа Жю-

Сергей Герасимов и Хуан Антонио Бардем во время прогулки на теплоходе в дни Московского международного кинофестиваля

ля Верна «Таинственный остров», детективы — «Власть желания» и «Совращение Крис Миллер», мюзикл «Варьете», была историческая лента «Сонаты». За девять лет, прошедшие после смерти Франко, он поставил только три фильма, из них один советско-болгарского производства: он часто вынужден причислять себя к безработным. Однако он предпочитает «тратить нервы на фильмы», под которые трудно получить деньги, но не идти на компромисс, не снимать то, что его не интересует.

Название первой ленты Бардема, снятой после франкизма, оказалось символическим. Ведь испанское название картины «Эль пуэнте» лишь во втором значении — «Конец недели», а в первом — «Мост». Мост — жизнь, одним концом упирающаяся в прошлое, другим устремленная в будущее. Связь времен. Для Бардема символический образ моста очень важен. Конечно, не тем, что он перекинут из вечера пятницы в утро понедельника, как отметили иные рецензенты; и даже не только тем, что это мост из Испании вчерашней в Испанию сегодняшнюю. Но еще и тем, что невидимый мост соединил «миф Бардема» и Бардема нынешнего, настоящего...

Пройдя по «мосту», прожив «конец недели», режиссер порывает с эпохой иносказаний. В его картинах появляются новые герои, к которым он шел всю жизнь.

Не случайно этими героями становятся реальные исторические лица: Георгий Димитров — в последней работе режиссера, Лорка — в будущем фильме, замысел которого он давно вынашивает. Прежде он рассказывал о фашизме и обычных людях — с их страхами и неспособностью к сопротивлению. Теперь он говорит о фашизме и людях выдающихся, которые боролись открыто и которых ничто не могло сломить. Поэтому на смену обобщенному образу никому не известного Хуана приходят люди, чьи имена известны всему миру...

Андрей Плахов

Катрин Денев — истинно французская актриса

На окнах парижских автобусов недавно можно было встретить афиши с изображением Катрин Денев и с телефонным номером 278-90-00. «Застанете меня (даже после 22 часов), — гласила надпись, — я вам отвечу».

И она действительно отвечает: «Здравствуйте... Спасибо за то, что позвонили. Я — Катрин Денев. И раз уж мы вступили в разговор, напомню, что в новом фильме «Хорошенькое удовольствие» мою героиню зовут Клер». Так звучит записанная на магнитофонную ленту реклама новой картины режиссера Франсиса Жиро по сценарию известной журналистки Франсуазы Жиру. Позвонив по вышеозначенному номеру, можно получить сведения и о содержании ленты (Клер, оказывается, является связующим звеном между министром внутренних дел и президентом республики), и об участии в ней Жан-Луи Трентиньяна, который, присоединяясь к беседе, доверительным тоном сообщает: «Признаюсь вам, я обожаю Катрин... Простите, Клер».

Ловкий рекламный ход? Очевидно. Но, по признанию организаторов этой кампании, успехом своим она полностью обязана Катрин Денев, имя которой в рекламе практически не нуждается. Зрителя не приходится уговаривать на очередную экранную встречу с актрисой, и все банки открывают свои кредиты для фильмов с участием первой «звезды» сегодняшнего французского кино.

Известия, принесенные зарубежной прессой, любопытны вот еще почему. Катрин Денев никогда не была, подобно другим «звездам», эталоном для подражания; находясь в центре внимания публики, она сохранила некую присущую ей недоступность. Очень часто ставила она в тупик своих почитателей, ломая представления, порожденные ее экранными образами. Находясь на виду у всех, она осталась словно бы не до конца понятой.

Передо мной — киножурналы разных лет, по которым можно проследить творческую биографию актрисы. Именно творческую — хотя на страницы падкой до сенсаций печати, разумеется, попали и торопливые свидетельства личной жизни знаменитости.

Бросается в глаза, что пресс-информация о Катрин Денев лишена налета скандальности, нередко сопутствующего кинозвездам ее ранга. Неизбежно приняв на себя многие издержки сверхпопулярности, актриса тем не менее сумела выдержать дистанцию, избежать отождествления со своими экранными персонажами. Ведет себя демократично и просто, решительно заявляет: «Во Франции, да и в Европе, больше нет «звезд». Во всяком случае, я не считаю себя таковой. Когда я спорю с людьми, у меня нет впечатления, что ко мне обращаются как к «звезде»: этого я бы не потерпела. Предпочитаю иметь с окружающими прямые отношения». Может показаться парадоксальным, но именно это сделало Катрин защищенной от всякого рода скользких вопросов. «Презираю людей, которые обнажают свои чувства перед прессой», — подчеркивает она.

Катрин Денев, кажется, еще совсем недавно не слишком уверенная в себе дебютантка, может отметить уже двадцатипятилетие работы в кино. Первые профессиональные шаги ей облегчило происхождение — в семье многие были актерами, а старшая сестра Франсуаза Дорлеак (Денев — псевдоним актрисы) считалась одной из самых способных исполнительниц в фильмах режиссеров «новой волны». Вскоре после совместных съемок двух

Катрин Денев

сестер в картине «Девушки из Рошфора» Франсуаза погибла в автокатастрофе, и Катрин, к тому времени уже не менее известная, оказалась невольной наследницей и ее славы...

Роли юной Денев не очень-то запомнились как ей, так и зрителям. «В то время, — говорит актриса, — мне нравилось сниматься, но целиком это не удовлетворяло меня. Я не вполне знала, чего хочу, и поэтому как бы плыла по течению. Я словно еще находилась в коконе — ждала, спала. Пока не встретила Жака Деми. Тогда все приобрело другой смысл».

Деми снял Катрин Денев в «Шербурских зонтиках» — фильме, принесшем ей мировую известность. Отмеченная в 1964 году главной наградой в Канне, эта картина снискала вскоре успех и у нас (два года назад фильм, ставший уже своего рода классикой, показали по советскому телевидению к национальному празднику Франции). Почему же именно здесь раскрылся «кокон» Катрин Денев и было раз и навсегда порушено клише миловидно-стандартной блондинки?

Тип внешности молодой актрисы — хрупкий силуэт, благородная пластика, достоинство и задумчивость во взоре — при внимательном взгляде изобличал будущую принадлежность к галерее «романтических дам» французского кино. Их королевой была Мишель Морган, чья тоска по идеалу окрашена трагизмом; их

«лирической героиней» — Даниель Даррье. Спустя несколько лет обеим случилось стать партнершами Катрин Денев в фильмах «Бенжамен» и «Девушки из Рошфора», и тогда преемственность актерской традиции бросилась в глаза. Правда, к тому времени в облике Катрин проявилось и нечто не свойственное ее предшественницам...

Еще до «Зонтиков» Денев снялась в весьма средней и претенциозной картине «Порок и добродетель». Поставил ее Роже Вадим — первооткрыватель многих «звезд»; в их числе Брижит Бардо и Джейн Фонда. В данном случае, однако, он лишь эксплуатировал типаж юной исполнительницы, не попытавшись даже штрихами прочертить ее индивидуальность. «Мне кажется, — говорила потом Катрин Денев, — Вадим сожалеет по поводу того, что недостаточно хорошо оценил мои актерские возможности... Я играла вместе с Анни Жирардо. Она была порок, а я — добродетель».

У Деми Катрин досталась роль скромной провинциалки, чья пресловутая добродетель подверглась испытанию не какими-то инфернальными силами порока, а самой что ни на есть обыденностью. И оказывалось, что добродетель весьма подвержена коррозии. Пускай мир этой совершенно оригинальной киноопереты был выстроен по законам звуковой и цветовой гармонии и даже галантерейный дизайн современного города обретал на экране волнующую живописность. Все равно в идеальном облике Катрин Денев, в ее сдержанной, неакцентированной манере игры угадывался характерный для «новой волны» горько-иронический комментарий. Слишком легко перетасовываются пары, слишком эфемерны чувства, расцветающие в лучах комфорта, но вянущие, когда они подвергаются испытанию временем и расстоянием. В вечном сюжете мелодрамы обнаруживался актуальный нравственно-психологический подтекст.

Получив известность в фильмах режиссеров «новой волны», Катрин Денев не стала сознательной участницей этого направления во французском кино. («Мое участие здесь не было достаточно весомым»), но впитала принесенное им своеобразное отношение к актерскому амплуа. На какое-то время узаконенное в зрительском сознании постоянство образа, мифа перестало пленять; в цене выросли риск непосредственности, неожиданность импровизации. На экране появилось множество новых лиц. Но мало кому, подобно Катрин Денев, удалось сделать необходимый шаг от импровизации к перевоплощению без уступок канонам прежней мифологии.

Позднее критиками было исписано множество страниц с намерением выявить и объяснить загадку Катрин Денев, которую окрестили ни много ни мало новоявленной Гретой Гарбо. Особенно поражает разноликость и даже, казалось бы, несовместимость ее персонажей — при сохранении удивительного внутреннего единства образов. В связи с этим говорят об особом даре Катрин Денев завораживать зрителей, о магии ее «ледяной маски», о волнующей двусмысленности, которая окрашивает экранные портреты самых земных ее героинь.

Действие этой магии, по-видимому, универсально: даже в Америке, «где никогда не пользовались успехом французские вина и французские актрисы», для Катрин Денев, совсем немного проработавшей за океаном, сделали исключение, признав ее в результате опроса «самой красивой актрисой мира». Представляя Денев на американском телевидении, маститый голливудский режиссер Джордж Кьюкор говорил: «Катрин обладает необычайной властью над зрителями. Ее романтизм проявляется в ролях самых жестоких и реалистичных. Думаю также, что она не предназначена для одного типа ролей, но может играть все».

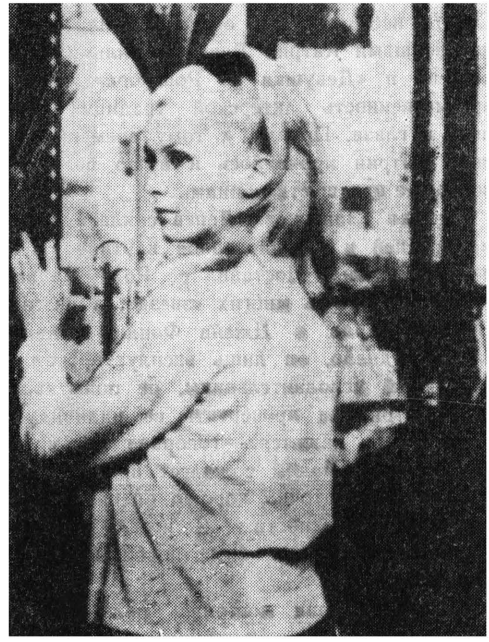
Когда Денев в середине 60-х годов предстала на экране в облике женщин с явно выраженным психическим надломом, заговорили о ее непостижимой трансформации, о том, что «Белоснежка превратилась в колдунью, которая тем страшнее, что сохраняет всю привлекательность своей красоты». В этой двойственности находили отголосок классического сюжета о докторе Джекиле и мистере Хайде, а критик Ив Алион безапелляционно писал: «Когда

на экране Катрин Денев, значит, недалеко безумие, ледяное и удушающее безумие».

Думается, однако, все обстоит не столь зловеще. Конечно, Катрин Денев могла бы выступить и у мэтра ужасов Хичкока (проект их совместного фильма остался неосуществленным), а недавно в картине «Алчность» она весьма выразительно сыграла... женщину-вампира. Но ее творческие взлеты связаны все же преимущественно с другими ролями, где все решает не намеренно форсированная инфернальность, а психологическое мастерство и глубокое вживание в режиссерскую концепцию — если, разумеется, она того заслуживает. За «Денев романтической» очень скоро открылась подлинно современная актриса, умеющая зрело, до микроскопических деталей, анатомировать внутреннюю жизнь своих героинь. В этом смысле у нее были во Франции только две соперницы — Жанна Моро и Роми Шнайдер, но обе развили в себе эти качества в зрелом возрасте. Денев же еще не было тридцати, когда она сыграла многие из своих лучших ролей.

Уже тогда она попала в поле зрения ведущих режиссеров разных поколений и художественных пристрастий — и во Франции, и за границей. Сыграла у Романа Полянского в «Отвращении» (1964), у Луиса Бунюэля в «Дневной красавице» (1967) и «Тристане» (1970), у Франсуа Трюффо в «Сирене с Миссисипи» (1969). Трюффо был поражен редким актерским инстинктом Денев, всегда подсказывающим ей точное решение. В двадцать пять лет она стала идеалом актрисы для Бунюэля — классика кинематографа!

Конечно, такой быстрый взлет трудно было предсказать. Катрин Денев полушутя-полусерьезно объясняет его тем, что ее актерская карьера попала в хорошие руки — ее собственные. И вместе с тем: «Никогда не появляюсь на съемочной площадке с заранее подготовленными приемами. Оставляю это режиссеру, который раскрывает во мне то, что ищет. Люблю, когда меня ведут. Еще при выборе сценария руководствуюсь прежде всего темой и отношением к режиссеру». Плюс трудолюбие и самодисциплина — это подтверждают все, кто работал с Денев. Ее достижения связаны со строгим следованием этим принципам, а сравнительно редкие неудачи — с отступлением от них.



«Шербурские зонтики», режиссер Жак Деми

Порой и в сугубо коммерческих фильмах, например в знакомом нам «Майерлинге», Денев остается тонкой актрисой. Здесь даже ее природное изящество становится иным, не современным и не французским, словно преображаясь в атмосфере Вены времен Франца-Иосифа. Впрочем, поскольку фильм отнюдь не передает этой атмосферы, приходишь к парадоксальному выводу, что ее дыхание вносит сама исполнительница...

Бывает и иначе. Трижды (после «Зонтиков») снимаясь у Деми — в картинах «Девушки из Рошфора», «Ослиная шкура» и «Самая большая сенсация с тех пор, как человек ступил на Луну», — Катрин Денев сделала все от нее зависящее, но так и не повторила успеха «Зонтиков». По-хозяйски уверенно чувствуя себя в фильмах Деми, актриса — что обычно ей не свойственно — солирует, в ее игре заметен от-

тенок превосходства, присущего «звезде». В «Девушках из Рошфора» она откровенно демонстрирует себя, свои наряды. Пусть именно так должна вести себя юная Дельфина, для которой жизнь — сплошной праздник, ожидание счастливой встречи, премьера на балу удачи. Дело, однако, в том, что сама Катрин Денев давно выросла из этого блаженного состояния.

Уже в героине «Зонтиков» удивляло сочетание мечтательности и трезвости, простодушия и внутренней смуты. А соединение несоединимого — источник бурь и терзаний. Так что относительно спокойное, подвластное обстоятельствам течение жизни девушки из приморского городка, будь то Шербур или Рошфор, вскоре прерывается. И начинается история молодой женщины, раздираемой комплексами и противоречиями, женщины, одновременно властной и беззащитной, часто — жестокой. Апофеозом этой темы, прозвучавшей еще в «Отвращении», стала бунюэлевская «Тристана».

В ней героиня Денев поначалу предстает хрупкой добродетелью. Но режиссер — выдающийся демистификатор — вскоре даст нам узнать ее настоящую цену. Осиротев и очутившись под опекой своего дядюшки дона Лопе, Тристана инфантильно уступает его влияниям — будь то назойливо прокламируемый культ свободы или обуявшее старика влечение. Далее Бунюэль словно бы развертывает — изобразительно и сюжетно — испанскую пословицу: «Бог сказал — возьми то, что хочешь, и плати за это». Дон Лопе платит предательством своих идеалов, одиночеством, презрением и ненавистью Тристаны, наконец, жалкой смертью. Тристана платит не только утратой молодости и красоты, но торжеством в ее душе иссушающих бесовских сил, демонов нерассуждающей мести. Он расплачивается за то, что уверовал в собственную вседозволенность. Она — за неспособность к духовному сопротивлению.

В суровом бунюэлевском мире Катрин Денев не смягчает, но, с неподкупной актерской точностью и логикой прослеживая эволюцию своей героини, не дает поводов для разного рода декадентских, натуралистических или клерикальных толкований. Страшен физический

«Дневная красавица», режиссер Луис Бунюэль

облик Тристаны, превратившейся в калеку, но еще страшнее облик ее души, совсем недавно чистой, как лист бумаги. Абстрактная чистота бессмысленна, если за ней не стоит личностный опыт отстаивания добра. Так же как зло преуспевает в определенных условиях, когда оно сталкивается с недоразвившейся личностью, окончательно подавляя ее и оказываясь умнее своего противника. Но зло неизбежно порождает зло и обращается против самого себя. Таковы в самом общем виде философские истины Бунюэля. Художественно доказать их в «Тристане» режиссеру помогло умение Катрин Денев играть движение характера, проникая в самые его глубины.

О том, что актрисе совершенно не свойственно болезненное декадентское мироощущение,

«Тристана», режиссер Луис Бунюэль

свидетельствует и ее любовь к исконно французскому жанру — комедии. Сразу после съемок у Полянского, который стремился в образе героини Денев показать патологический «ландшафт одного мозга», актриса сделала поворот на 180 градусов, выступив в картине Жан-Поля Раппно «Жизнь в замке». «Я очень люблю этот фильм, — говорит она. — Я обожаю комедии. Сделать достаточно качественную комедию очень трудно — вероятно, труднее всего».

Правда, в 70—80-е годы общая ситуация во французском кино складывается так, что популярные жанры — комедия, детектив — все больше коммерциализируются. Катрин Денев, известная строгостью критериев при выборе сценариев и режиссеров, вынуждена иногда отступать от своих принципов. Но при этом она не выдает желаемое за действительное. Говоря о «Майерлинге», делает понимающее лицо: «Да, в самом деле... А ведь можно было кое-что сказать и в этой истории» .. Когда речь заходит об одной картине, которую она считает крупной неудачей, Катрин вспыхивает: «Молчу. Я не люблю говорить неприятные вещи, предпочитаю ничего не говорить. Я ведь вспыльчива, и мне трудно притворяться... Единственное, что могу сказать актерам, которых судьба может свести с этим постановщиком: берегитесь! Требуйте, перед тем как подписать контракт, окончательный вариант сценария. Все».

Это не капризы, а разговор по существу об основах профессии. Вполне сознательно подчиняясь режиссеру, актер вправе и от него кое-чего ожидать. «Иные постановщики, — сетует Катрин Денев, — меня удивляют. Не понимаю, как можно стать режиссером, не научившись говорить с актером». Снимаясь у художников мирового класса, она всегда готова поддержать интересный проект дебютанта и выступить в его первой картине, если верит, что дело того стоит. Поддержать прежде всего личным участием, ибо после нескольких пробных опытов Денев отказалась быть продюсером. Почему? Ведь столь же сверхпопулярные Делон и Бельмондо сами финансируют свои фильмы. «Да, поскольку никто им уже не в состоянии платить, — иронически замечает актриса. — Стали продюсерами по необходимости. Со мной все иначе. К тому же я быстро поняла: сам факт, что я продюсер, осложняет мои контакты со съемочной группой. Ненавижу отношения, основанные на силе».

Денев никогда не училась в школах актерского мастерства, не играла в театре — она актриса только кинематографическая и подчеркивает сама, что предпочитает монтажный, фрагментарный способ работы над ролью. Она сдержанна и никогда полностью не сливается с создаваемым образом, потому личность ее, бесспорно ощутимая, наполовину скрыта, лишена острых углов, четкого профиля и всегда оставляет место для зрительского воображения. В этом смысле правы те, кто говорит об особой магии Денев, о контрасте между ее внеш-

ностью и глубинным наполнением ролей. За этой особенностью приоткрывается главная тема Катрин Денев в искусстве. Ее можно определить как несовпадение романтической мечты и тусклой, прозаичной реальности, а на следующем этапе — как уродливую деформацию самой мечты, вытесненной в подсознание.

Пожалуй, Бунюэль, как никто, использовал эту актерскую и человеческую доминанту Денев в целях социального анализа буржуазной психологии. Как написано в одной из статей, посвященной актрисе, «это соответствует сюрреалистскому юмору Бунюэля, который открывает целый океан, пропасть между видимостью и сущностью, между внешней лощеной оболочкой буржуазии и ее кошмарами и фантазиями».

Но и этот запечатленный экраном облик актрисы не остается неизменным.

Катрин Денев утверждает: «Думается, я развиваюсь сегодня в более реальном направлении, чем прежде, что я представляю нечто более конкретное для людей». В жизни ее занимают и проблемы охраны окружающей среды, и судьбы женской эмансипации, и многое другое в охваченном тревогами мире. По ее мнению, «безответственно говорить: не имею понятия о политике». И тот ракурс, в котором Катрин Денев показывает современную женщину, тоже по-своему показателен для сегодняшних исканий наиболее талантливых художников западного кино.

На последнем Московском кинофестивале мы вновь встретились с Катрин Денев. В фильме Андре Тешине «Отель «Америк» она сыграла женщину-анестезиолога из провинциального городка. Профессия ее героини символична: и в жизни она пытается утолить душевную боль случайно встреченного молодого человека, одержимого какой-то неясной смутой (одна из последних ролей Патрика Деваэра).

И все же высшим достижением Катрин Денев в ее сегодняшней работе стала главная роль в «Последнем метро» Трюффо. Картина очаровала французов тонкой стилизацией эпохи, которая при всем своем трагизме выявила духовную силу нации. Париж периода гитлеровской оккупации. Режиссер небольшого театра скрывается в подвале от нацистских преследователей, при этом пытаясь еще и руководить труппой. Главная нагрузка падает на его жену — актрису, вынужденную не только неустанно репетировать, но и улаживать финансовые дела и конфликты с вла-

«Последнее метро», режиссер Франсуа Трюффо

«Последнее метро», рабочий момент. Слева — режиссер Франсуа Трюффо

стями. В эти полные напряжения дни в жизнь Марион входит новая любовь...

Роль Марион необычайно сложна: героиня скрывает свои переживания не только от мужа и любимого человека, но даже и от себя самой. Катрин Денев доносит до зрителей суть своих эмоций исключительно через нюансы интонаций и мимики. Они неожиданно прорываются во время репетиций и спектаклей, когда виновник волнения героини оказывается столь близко — партнером по сцене. И несмотря на все старания, Марион не может остаться непроницаемой для мужа, который слушает запись репетиций. Вспыхнувшую любовь невозможно скрыть... Классический конфликт между чувством и долгом Катрин Денев воплощает как борьбу двух разных чувств, двух привязанностей, каждая из которых имеет свое право на существование. А нравственный стоицизм, пронесенный героиней Трюффо через все испытания, как бы подчеркивает неистребимость духовной жизни даже в самые тяжкие часы истории.

«Последнее метро», как в свое время «Шербурские зонтики», красноречиво напомнило, что Катрин Денев, сколько бы она ни снималась за рубежом, истинно французская актриса. Все самое сокровенное в ней словно перекликается с женскими образами Стендаля, с полотнами Ватто и импрессионистов, с песнями парижских шансонье, с лентами Карне и Превера. Лучшее из созданного ею вчера и сегодня органично вошло в киноискусство Франции, во французскую культуру.

Р. Павлов

Каким быть историческому фильму

«ХАН АСПАРУХ» («Хан Аспарух»)
Автор сценария Вера Мутафчиева. Режиссер Людмил Стайков. Оператор Борис Янакиев. Художник Богоя Сапунджиев. Композитор Симеон Пиронков. Производство Киностудии игровых фильмов в Софии.

Есть в кино некий жанр, родившийся еще во времена Люмьеров и не имеющий аналогов в других видах искусства. По сей день жанр этот не получил общепризнанного терминологического определения: фильмы, о которых идет речь, называют и костюмными, и постановочными, и историческими боевиками, и еще по-разному. Критики говорят о них редко и неохотно. И это понятно: «бенгуры», «клеопатры», «чингисханы» и прочие «падения римской империи» обычно достаточно далеки и от подлинного искусства, и от истинной истории. Заметим, однако, справедливости ради, что все, что в них «неискусство» и «неистория», искупается в глазах весьма многих зрителей исключительной зрелищностью этих картин. А кинематограф — искусство зрелищное, и пренебрегать этим — значит поступать неосмотрительно. Тем более теперь, когда успехи ТВ и видеотехники делаются все внушительнее.

Не будем повторять расхожую благоглупость относительно того, что зритель будто бы всегда прав. Согласимся, однако, что сама живучесть боевика заставляет относиться к нему повнимательнее. И попробуем задаться таким вопросом: а не может ли боевик быть и произведением искусства, и своеобразным историческим свидетельством?

Может, пожалуй. Тому подтверждение, на наш взгляд, — «Хан Аспарух» Людмила Стайкова, самый грандиозный в постановочном отношении фильм за всю историю болгарского кино. В нем соблюдены все «правила игры» — есть конные сражения, очаровательные девушки и верная, буквально до гроба, любовь, рыцарские поединки, козни зловредного интригана и т. п. — словом, все, что зритель вправе ждать от боевика. Но есть в «Хане Аспарухе» и нечто другое, что решительно выводит его из ряда обычных зрелищных картин: это, во-первых, высокое мастерство, может быть, даже точнее сказать — какая-то исключительная добросовестность, с какой все до мелочей сделано в нем, и, во-вторых, историческая достоверность всего показанного.

Последнее, очевидно, требует пояснений, поскольку о хане Аспарухе — основателе первого болгарского царства — точных сведений нет, за исключением нескольких строк в византийской хронике. Известно лишь, что где-то в середине VII века одно из племен протоболгар, обитавших в Приазовье, под давлением, видимо, хазар включилось в так называемое великое переселение народов и, перейдя Дунай, поселилось на Балканах — в общем-то там, где и по сей день проживают болгары. По правде говоря, этого вполне достаточно для создания псевдоисторического боевика: автор «Бен-Гура» обошелся еще меньшим — тем, что относится к разряду исторической фантастики, а автор «Клеопатры» пренебрег бóльшим — и превратил трагическую героиню античной истории в склочную бабенку из коммунальной кухни. Поэтому вполне был возможен такой вариант фильма о хане Аспарухе, в котором бы историческое начиналось и заканчивалось на переселении протоболгар с Фанагории на Балканы.

Для Стайкова такой вариант, надо полагать, был абсолютно неприемлем. Он не придумывает сценарий «по поводу» легендарного хана, но берет для фильма книгу «Предсказанное нехристем», написанную Верой Му-

«Хан Аспарух»

тафчиевой, профессиональным историком. Советниками Стайкова становятся такие выдающиеся специалисты, как В. Гюзелов, Д. Овчаров, С. Станилов и другие; консультируется он и с советскими историками. Все реалии времени воссоздаются в точном соответствии с данными археологии. Например, по мнению ученых, кибитки, какими пользовались протоболгары, сохранились, возможно, лишь в Казахстане — и именно там их делают для фильма. Возникает сомнение, не изменился ли за тринадцать веков антропологический тип болгар. И тогда по методу М. Герасимова восстанавливается по скелетным останкам внешний вид протоболгар.

С таким тщанием, с такой скрупулезностью была реконструирована предметная среда, так возник точный образ далекого времени и далеких событий. Эта работа потребовала огромных усилий и затрат, но они себя оправдали: только так можно создать историческую атмосферу. Напомним, что Эйзенштейн писал об «историческом пейзаже» — в том смысле, что надо стремиться и природу показать «глазами современника», как видели ее люди той эпохи, которую нам показывают.

Не менее важным для Людмила Стайкова был вопрос о том, как представить на экране внутренний мир людей далекого прошлого, характер их взаимоотношений, их поведение и поступки. Вместе с великолепным актером Стайко Пеевым он воспроизводит образ героя фильма хана Аспаруха в развитии — от беззаботного юноши, знающего только войну и охоту, до мудрого вождя племени, полководца и, по выражению одного болгарского критика, государя задолго до того, как государство возникнет. Актеру удалось воплотить идеальные представления об историческом деятеле и при этом сыграть живого, обаятельного человека.

Но лента — что тоже весьма существенно — показала жизнь целого племени, друзей и антагонистов хана, показала на редкость убедительно. И удача Стайкова здесь представляется одной из загадок этого фильма, который поначалу воспринимается как обычный боевик, а на поверку оказывается сложным и многослойным историческим произведением.

В беседе с автором рецензии Стайков сказал, что вопрос, какими людьми были протоболгары, он решал исходя из того соображения, что определенные человеческие чув-

ства — честь, верность, любовь, корысть и т. п. — не меняются веками. Что ж, это не новый в принципе взгляд. Об этом писал еще Макиавелли. А Лион Фейхтвангер вообще считал, что природа человека остается неизменной. И именно это обстоятельство позволяет писателю переносить своего героя в любую эпоху. «Каков бы ни был исторический костюм на персонаже, психология его определяется не реквизитом, не эпохой».

Весьма спорные, думается, рассуждения. Психология и тем более нравственность — категории исторические и классовые, что легко показать, даже не пользуясь научной системой доказательств, просто вспомнив некоторые фильмы последних лет — японскую «Легенду о Нараяме», например, габонскую «Аюму», индийский «Последний ритуал» и т. п. То, что нас в этих картинах удивляет и поражает, есть нравственная норма для определенных временных, религиозных и бытовых обстоятельств. Так что удача Стайкова не объясняется «неизменностью человеческой природы». У этой удачи другие истоки.

Впрочем, нет нужды разбирать достоинства и недостатки этой картины на таком уровне, потому что все это кажется частностями по сравнению с главным. А главное в том, что у «Хана Аспаруха» на родине беспрецедентная судьба: число зрителей превысило население страны, включая младенцев и дряхлых старцев. Что заставило зрителей смотреть фильм по два-три раза — это вопрос прежде всего специалистам по общественной психологии. Но поскольку в нем и критики пытаются разобраться, то и мы не будем обходить его.

Только одаренностью автора, только мастерством исполнения здесь ничего не объяснишь. Ответ, очевидно, надо искать в социальной атмосфере современной Болгарии, достигшей исключительных успехов в экономике и культуре. Испытывая законную гордость за то место, которое они занимают в мире социализма, болгары, естественно, не могли не оглянуться назад, не задуматься над истоками, в том числе и над тем, «откуда есть пошла» их земля.

Для этого был и повод — празднование 1300-летия болгарской государственности. Но, наверное, и без такого повода исторический фильм не мог не занять видного места в болгарском кино, как и исторический роман в литературе. История, как известно, всегда и везде служит делу самопознания народов. Фильм Стайкова предлагает ответы на некоторые кардинальные вопросы болгарской истории. И не только истории. Вектор этого рассказа о легендарных временах направлен в современность, на сегодняшние проблемы духовного бытия болгар. Сила фильма Стайкова прежде всего в его духовной созвучности с современностью.

«Хан Аспарух» — фильм многоплановый, но пожалуй, его идейный центр составили эпизоды, показывающие приход протоболгар на «землю обетованную» и их взаимоотношения со славянами, проживавшими на этой земле. Еще в походе хан Аспарух предупредит племя, что свободных, необитаемых земель нет, что найти свое место под солнцем они могут только посредством мечей. Первые встречи со славянами вроде бы подтвердят слова хана. Но жить в одном «доме» с соседями, не выпуская из рук оружия, невозможно. Тем более что над этим общим «домом» нависает страшная угроза — мощный сосед Византия. Будущее болгарского государства и болгарской нации определится тогда, когда пришлое племя перейдет от вражды со славянами к дружбе и боевому союзу. В финальных сценах объединенные дружины протоболгар и славян дают решительный отпор легионам Константина IV — это и есть, собственно говоря, реальный момент рождения болгарского государства.

Объединение во имя защиты родной земли — в этом пафос фильма. И залог его актуальности.

Синерама

Австрия

Во время последнего традиционного фестиваля австрийского кино во Дворце искусств в Вене в газетах было опубликовано «Заявление австрийских кинематографистов», в котором союзы, объединяющие представителей всех кинопрофессий, потребовали введения налога на видеокассетное производство, а также на все иностранные фильмы, демонстрирующиеся на экранах страны. Требование это возникло не случайно: ежегодно статистика регистрирует до 50 процентов безработных кинематографистов, тогда как бюджет кинопроизводства каждый год сокращается — на 1984 год он уменьшен на 15 процентов по сравнению с 1983 годом. Кинематографисты полагают, что введение налога должно немного улучшить нынешнюю ситуацию в национальном кино. Среди подписавших «Заявление» такие известные режиссеры, как Эрнст Лаушер, Франц Новотный, Петер Патцак, Лукас Степаник.

Второй пункт совместного «Заявления» затрагивает вопросы социального обеспечения австрийских кинематографистов, а также принципа участия Австрии в международных кинофестивалях.

●

В октябре 1984 года в городе Велсе пройдут Дни австрийского кино. В программу фестиваля будут включены фильмы, снятые в 1983 и 1984 годах (игровые, документальные, экспериментальные, видео- и телефильмы). Представители различных сфер кино и журналисты, а также зарубежные гости смогут принять участие в дискуссиях по проблемам развития австрийского кино. Предусмотрена ретроспектива фильмов из австрийского киноархива. К этому мероприятию приурочен выход в свет второго тома «Истории австрийского кино» (ее автор Вальтер Фриц), охватывающего период с 1945 года по сегодняшний день.

Е. Иванчикова

Вьетнам

В Ханое состоялось первое в истории страны присуждение званий народных и заслуженных артистов Вьетнама деятелям кино. Звание народных артистов Вьетнама получили пять кинематографистов, чьи заслуги в развитии национального кинематографа особенно высоки. Это актриса Ча Жанг, режиссеры Хай Нинь, Фам Ван Кхоа, Буй Динь Хак и Нгуен Хонг Шен.

Имя актрисы Ча Жанг хорошо известно зрителям многих стран, оно стало для них своеобразным символом героической вьетнамской кинематографии. Работы Ча Жанг не раз завоевывали премии на национальных и международных кинофестивалях, она член правления Союза кинематографистов Вьетнама, депутат Национального собрания СРВ. «Самая яркая звезда на небосклоне вьетнамского кинематографа» — так называют Ча Жанг на родине.

— Среди вьетнамцев нередко можно встретить мужчин с именами Шон — «гора» или Хай — «море», женщин, которых зовут Лан — «орхидея» и Шен — «лотос», — рассказывает Ча Жанг. — Однако чтобы имя совпадало с названием какой-то конкретной реки, горы, леса — такое встретишь не часто. Я своим необычным именем обязана отцу. Родившийся и выросший в провинции Куангнгай (ныне провинция Нгиабинь), на берегах живописной реки Чажанг, он всю жизнь глубоко и искренне любил мягкую, лирическую красоту родных пейзажей и потому, даже переехав на север, давал своим многочисленным детям — моим сестрам и братьям — имена рек и гор родного края.

Отцу Ча Жанг обязана не только именем, но и выбором жизненного пути. Активный участник революционного движения на культурном фронте,

он очень рано разглядел в дочери способность глубоко и своеобразно воспринимать окружающий мир, сопереживать людям и старался эту способность развивать, воспитывая в девочке любовь к искусству. Артистический талант Ча Жанг был подмечен не только ее отцом, но и его друзьями, известными деятелями разных областей вьетнамской культуры. Каждый стремился заинтересовать девочку своей профессией, своим делом, говоря, что о лучшей ученице можно лишь мечтать. Однако отец был уверен, что судьба дочери — кинематограф, что именно в кино, в то время самом молодом во Вьетнаме искусстве, Ча Жанг сумеет наиболее полно раскрыть свой самобытный талант. Так девушка попала на первые во Вьетнаме кинематографические курсы.

— До сих пор я с благодарностью вспоминаю годы учебы, — говорит Ча Жанг. — Мы тогда, конечно, не могли знать, что готовит нам судьба, однако каждый верил в свою счастливую звезду, в искреннюю поддержку верных друзей.

Пожалуй, эта уверенность в будущем, готовность всегда прийти на помощь товарищу, поделиться с ним не только творческими замыслами, но и горстью риса были наиболее характерны для нашего коллектива. Прошло много лет, но до сих пор меня связывает с моими сокурсниками самая сердечная, самая искренняя дружба.

За двадцать с лишним лет, отданных кинематографу, актрисой сыграно множество ролей, которые вошли в золотой фонд вьетнамского кино. Это Ты Хау из одноименного фильма, юная И Дам из «Лесного пожара», Вьет Ха в картине «Борьба продолжается». Самой большой творческой удачей Ча Жанг, по общему мнению, стала роль мужественной Зиу в известном фильме «17-я параллель: дни и ночи». Эта работа актрисы получила приз за лучшее исполнение женской роли на Московском международном кинофестивале в 1973 году.

Конечно, Ча Жанг приходилось играть не только главные, но и эпизодические роли; тем не менее всякий раз она создавала на экране характер, надолго запоминавшийся зрителям. Это учительница в картине «Песня идет на фронт», молодые матери в фильмах «Ханойские дети» и «Человек, не умевший говорить», некоторые другие. Персонажи актрисы — образы собирательные. Они воплощают в себе лучшие качества, присущие женщинам социалистического Вьетнама, пережившего многолетнюю войну против иноземных захватчиков и победившего в этой войне: готовность к любым испытаниям, героизм, скромность, нравственную чистоту.

Известный вьетнамский режиссер Хай Нинь, постановщик фильма «17-я параллель: дни и ночи», вспоминает: «Работая с Ча Жанг, я всякий раз думал о том, как велик и многогранен талант этой актрисы, как велико ее умение сопереживать и предельно откровенно выражать свои чувства».

Что думает о своем творчестве сама актриса? Каковы ее планы?

— Про актеров обычно говорят: главные роли еще не сыграны. Мне хочется надеяться, что это относится и ко мне. Вьетнамский национальный кинематограф очень молод, он отметил в прошлом году свое 30-летие. Его золотой фонд — это фильмы о героических воинах и мужественных тружениках тыла. Сейчас, когда наша страна, победно завершив многолетнюю войну, приступила к мирному социалистическому строительству, деятелей искусства привлекают новые темы, непосредственно связанные с современностью: поиски человеком своего места в жизни, его ответственность перед собой и обществом, созидательный труд и богатый духовный мир строителя социализма. Эти темы волнуют и меня. Я мечтаю играть своих современниц — простых, скромных и верных женщин моей родной страны, достойных представительниц моего народа.

Андрей Низамутдинов,
корр. ТАСС

ГДР

В нынешнем, юбилейном 1984 году, когда народ Германской Демократической Республики широко отмечает 35-ю годовщину образования своего социалистического государства, студия документальных фильмов ДЕФА выпустит 40 картин и 61 ленту для телевидения.

Важной темой в творчестве документалистов ГДР остается борьба за мир. Ей будет посвящен ряд работ известных мастеров: Вальтер Хайновский и Герхард Шойман готовят фильм «Генералы за мир» — о бывших генералах стран НАТО, включившихся в движение за мир; Карл Гасс продолжает снимать серию фильмов антивоенной тематики, сейчас он делает ленту «Год 1945» — о конце войны и первых послевоенных месяцах. На экраны выйдут полнометражные фильмы: «Поколения» режиссера Роланда Штайнера — о ровесниках республики, о поколении 30—40-летних; «Это и мое предприятие» Фолькера Кеппа — о проводимых в промышленности социальных реформах. Уве Бельц работает над фильмом «Женщины в униформе», посвященным женщинам, которые служат в рядах Национальной народной армии ГДР; Кристиан Клемке занят картиной «Один день в феврале», рассказывающей о варварской бомбардировке Дрездена англо-американской авиацией в конце второй мировой войны. Лев Хоман снимает фильм-портрет «Конрад Вольф»; к этому же жанру обратился Курт Тетцлаф, снимающий ленту о современном руководителе на селе. Винфрид Юнге и Ханс Лейпольд продолжают работать над киноисследованием о судьбах школьников — фильм будет называться «Жизненные пути».

●

Для творчества Лотара Варнеке характерен постоянный интерес к современной тематике. Из семи снятых им картин лишь одна — «Прощай, моя малышка» (1978) — основана на историческом материале: в центре ее — биография немецкого драматурга XIX века Георга Бюхнера. В остальных своих работах, среди которых «Доктор медицины Зоммер 2-й» (1969), «Неисправимая Барбара» (1976), «Наша короткая жизнь» (1980), «Беспокойство» (1981), режиссер внимательно всматривается в сегодняшний день страны, поднимает и анализирует важные нравственные, социальные, экономические проблемы. Варнеке — приверженец документального стиля в игровом кино, он стремится к максимально точному воссозданию повседневности, к предельной узнаваемости характеров и ситуаций. В его последних лентах действие, как правило, сосредоточено вокруг женского образа — это еще одна характерная черта его творчества, отражающая определенную тенденцию в кинематографе ГДР последних полутора десятилетий.

В новом фильме «Странная любовь» Лотар Варнеке развивает многие мотивы своих предыдущих лент. Героиня картины — энергичная, целеустремленная женщина, занимающая ответственный пост на крупном предприятии. Ей около сорока лет, однако семьи у нее нет: личная жизнь так и не сложилась. Отношения с женатым коллегой ее не устраивают. Однажды на вечеринке она знакомится с мужчиной своих лет, человеком сдержанным, застенчивым, замкнутым. Он вдовец, у него два сына: один взрослый, уже служит в армии, другой первоклассник. Сибилла и Харальд проводят вместе ночь, но затем их пути расходятся. И вот, вновь встретив Харальда, героиня картины, привыкшая сама принимать решения, предлагает ему: «Почему бы нам не жить вместе? Ты одинок, я одинока...» Новая лента Лотара Варнеке рассказывает о том, с каким трудом эти уже немолодые люди ищут пути друг к другу.

На главную роль режиссер пригласил актрису Кристину Шорн, сыгравшую героиню его предыдущей картины — «Беспокойство». Этот фильм был высоко оценен критикой ГДР, получил несколько премий на национальном киносмотре в Карл-Маркс-штадте в 1982 году, представлял кинематограф республики на фестивале в Венеции, демонстрировался на Неделях кино ГДР в СССР, ФРГ, Португалии и других странах. Незаурядная актерская работа Шорн сразу сде-

лала ее одной из самых популярных актрис ГДР, принесла премию за лучшее исполнение женской роли на национальном кинофестивале, приз кинокритиков «Лучшая актриса года». В «Беспокойстве» Шорн сыграла женщину, пересматривающую свои взаимоотношения с близкими людьми и окружающим миром накануне операции в онкологической клинике. Новая героиня актрисы во многом похожа на свою предшественницу, однако авторы фильма не ставят ее в экстремальную ситуацию, а исследуют характер в обыденной жизни. Партнером Кристины Шорн стал Йорг Гудцун, один из ведущих актеров берлинского Театра имени Максима Горького.

А. Гурков

Испания

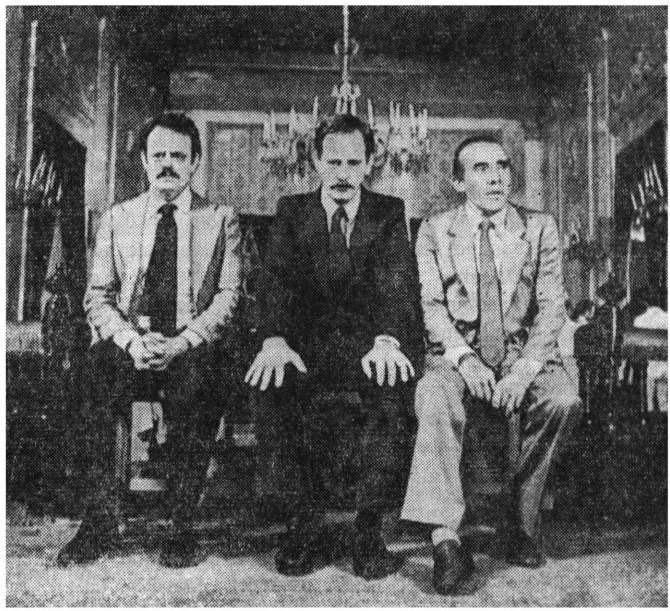
«Дело Альмерии» — так называется новый фильм, появившийся в начале этого года на экранах Испании. Полицейский детектив, фильм-расследование, реконструирующий трагические события испанской действительности, — так рекламировалась эта картина, в основу которой лег случай, действительно происшедший в испанском городе Альмерия в мае 1981 года.

...Трое молодых людей ехали в автомобиле в Альмерию, чтобы присутствовать на первом причастии младшего брата одного из них. Они провели ночь в Мадриде и снова отправились в путь. В тот день было совершено покушение на генерал-лейтенанта и группу военных из трех человек, в результате которого генерал был тяжело ранен, а трое его сопровождающих погибли.

Это событие оказалось для юношей роковым. По дороге у них сломалась машина, и, чтобы не возиться с ремонтом, они взяли напрокат другую. Кто-то принял их за террористов, участвовавших в покушении, и предупредил по телефону альмерийскую жандармерию. Гражданские гвардейцы, не разобравшись, в чем дело, решили расправиться с юношами без суда и следствия. В Альмерии молодые люди были арестованы, а на следующее утро в сгоревшей машине обнаружили их изуродованные и обуглившиеся тела.

После тщательного разбирательства суд города Альмерии приговорил трех гражданских гвардейцев к 24, 15 и 12 годам тюремного заключения.

Происшествие в Альмерии, широко освещавшееся в свое время испанской прессой, привлекло внимание режиссера Педро Косты. Он тщательно изучил все материалы процесса, взял многочисленные интервью у родственников погибших, адвокатов, свидетелей. Все это помогло ему воспроизвести на экране не только факты, но и атмосферу событий.



«Дело Альмерии», режиссер Педро Коста (фото из журнала «Камбио-16», Испания)

По мнению испанских критиков, наибольшего драматизма режиссер достигает в эпизоде, когда мать юноши-альмерийца получает известие о смерти своего сына. Потрясает зрителей и сцена сожжения арестованных, которая в фильме воспроизводится как сон адвоката.

Самым ярким образом картины испанской критикой был признан образ полковника Кастильи Куэро — главного виновника трагедии. Артисту Фернандо Гуильену удалось показать человека жестокого, противоречивого. Один из главных героев фильма — адвокат Дарио Фернандес (Агустино Гонсалес), на нем замыкаются все сюжетные линии фильма. Именно благодаря этому человеку были раскрыты многие до этого неизвестные факты и подробности преступления, хотя на протяжении всего процесса Дарио Фернандес подвергался большому риску: его шантажировали, ему угрожали. Но он не отступил.

Не все в фильме удалось. Как отмечает критик Хосе Луис Рубио, остались незавершенными некоторые сюжетные линии, необоснованным оказалось и появление на экране отдельных персонажей. Однако эти погрешности не умаляют явных достоинств режиссерского дебюта Педро Косты. «Дело Альмерии», по мнению испанского критика, вселяет надежду, что подобные преступления не будут оставаться безнаказанными.

М. Полумордвинова

США

Работая в жанре кинопародии, режиссер Мел Брукс создал такие ленты, как «Продюсеры» (1968) — острую сатиру на нравы шоу-бизнеса, «Сверкающие седла» (1973) — пародию на вестерны, «Юный Франкенштейн» (1974) — пародию на «фильмы ужасов», «Немое кино» (1976) — пародию на немой кинематограф, «Большая дрожь» (1978) — пародию на фильмы Хичкока.

В 1982 году Брукс поставил эксцентрическую комедию «Безумная история мира (часть первая)», охватившую период от «сотворения мира» до Французской революции. Тогда же в одном из пространных интервью по поводу новой картины, отвечая на вопрос о своем пристрастии к творчеству какого-либо режиссера, Брукс выразил восхищение Эрнстом Любичем и отметил, что его следующая работа будет данью уважения этому мастеру.

Прошло два года, и появилась новая лента Брукса — «Быть или не быть», которая своим названием и содержанием перекликается с известной картиной Любича, сделанной в 1942 году. (Постановка этого фильма осуществлена Мелом Бруксом вместе с Аланом Джонсоном.)

...Польша 1939 года. В одном из театров идет репетиция новой антинацистской пьесы. Однако в день премьеры спектакль по распоряжению свыше заменяют «Гамлетом».

Брукс пытается реконструировать сюжетные ходы и дать новую версию фильма Любича, который в изобретательной комедийной форме разоблачал фашизм.

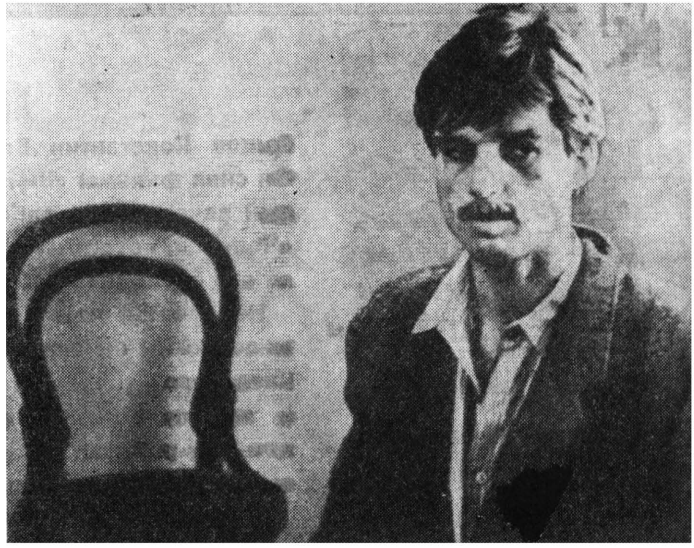
В центре картины — история труппы актеров — участников движения Сопротивления. Они переезжают с места на место и, оказавшись в Варшаве, дают спектакль, в котором высмеивают Гитлера и его сообщников.

Анализируя новую работу Брукса, французская пресса сходится во мнении, что она не совсем получилась. И главным образом по двум причинам. Критик Жан Руа заявляет на страницах «Юманите», что в фильме постоянно ощущается противоречие между желанием режиссера не трогать того, что сделано до него с совершенством, и невозможностью переделать кадр за кадром, чтобы это действительно было оригинально.

«И вот результат, — отмечает Руа, — фильм, который мог бы понравиться, не будь оригинала». Но если первая причина неудачи картины без знания фильма Любича может быть попросту незамеченной, то более существенным представляется второй просчет. Известно, какой общественный резонанс имела в свое время картина Любича. В ленте же Мела Брукса политические мотивы к сожалению, заметно ослаблены. Антифашистский пафос сюжета оказался приглушенным.

А. Осипов

Чехословакия



«Мужчина нежелателен», режиссер Йозеф Захар (фото из журнала «Чехословацкий фильм»)

Режиссер Йозеф Захар, недавно отметивший свое 60-летие, является постановщиком фильмов самых различных жанров — исторических лент, экранизаций классики, кинокомедий и даже мюзикла. Последняя по времени картина, сделанная Захаром, называется «Мужчина нежелателен». Она возвращает зрителя к событиям, происходившим в Словакии во время второй мировой войны, и отчасти опирается на факты биографии режиссера.

...На территории Словакии создано так называемое Словацкое государство во главе с марионеточным президентом Тисо, фашиствующим клерикалом. В обстановке политического террора, проводимого реакционным режимом, сотрудничающим с гитлеровцами, каждый человек оказывается перед необходимостью выбора. Одни становятся фашистскими пособниками, извлекая из этого личные выгоды, другие предпочитают позицию пассивного выжидания, а те, кто нашли в себе силы не изменить патриотическому долгу, вступают на путь борьбы с нацистами и их приспешниками. Среди них со временем окажется и главный герой фильма, учитель Юрай, работающий в маленькой школе на хуторе в восточной Словакии. Образ Юрая дан в динамике: молодой учитель появляется на хуторе еще незрелым человеком с неустоявшимися взглядами, его характер претерпевает сложную эволюцию. Лишь постепенно, общаясь с местными крестьянами, накапливая новые впечатления и жизненный опыт, Юрай начинает сознавать, что обязан внести свою лепту в дело освобождения родной земли, порабощенной фашистскими наймитами.

Рецензент журнала «Чехословацкое кино» отмечает, что картине Захара, с ее драматическими коллизиями и достоверностью в передаче реальных исторических событий военной поры, присущи в то же время мягкий юмор и непринужденность, отличающие лучшие работы этого режиссера.

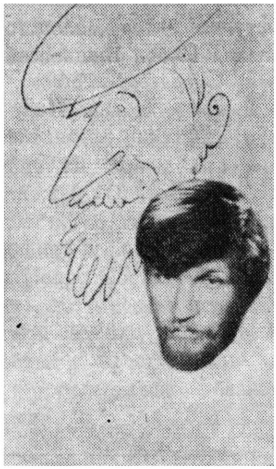
Фильм «Мужчина нежелателен» создан к 40-летию Словацкого национального восстания, которое отмечается в нынешнем году. Снимал картину один из ведущих чехословацких операторов Виктор Свобода, музыка написана Святозаром Штуром, композитором, давно и плодотворно работающим в кинематографе. В главной роли выступил актер молодого поколения Павол Вишновский.

И. Обутин

Ершов Константин Владимирович — кинорежиссер. Он снял фильмы «Вий», «Поздний ребенок», «Каждый вечер после работы», «Степанова памятка», «Человек, которому везло». Особенно заметной стала его последняя работа — «Грачи».

Но прежде чем Константин Ершов стал кинорежиссером, он закончил литературный факультет Киевского университета, сотрудничал в газетах и на телевидении в качестве автора и почти пять лет работал в Киевском театре русской драмы имени Леси Украинки декоратором и актером.

В 1966 году К. Ершов поступил на Высшие режиссерские курсы в Москве. Два года занятий не просто сформировали человека новой профессии; они навсегда остались в памяти как время коллективного творческого труда, тесного общения с мастерами советского кинематографа. Память об этом вылилась в литературные заметки — «Рисунки на полях старых конспектов», которые мы и предлагаем вниманию читателей. Наблюдения автора, его размышления об учителях и сокурсниках сопрягаются с событиями кинематографа тех лет. Однако общая интонации этих записок свободна, доверительна, далека от академизма, лирична.



Многие из описанных в очерках слушателей стали нынче известными режиссерами, а потому «ранние мемуары» представляют интерес и с этой стороны. Хотя автор не брал на себя миссию историка, а лишь пытался, что называется, схватить на лету образ времени, его атмосферу, дать некие «штрихи к портретам», не претендуя на их полноту и завершенность.

Публикуемые заметки сопровождаются фотографиями и рисунками, сделанными автором в период учебы на курсах.

Константин Ершов

Рисунки на полях старых конспектов

Миг запечатленный

У всех у нас хранится дома фотография, которой каждый безмерно дорожит. На ней мы, сфотографировавшиеся с Михаилом Ильичом Роммом у входа в здание Союза кинематографистов СССР, где тогда находились наши Курсы. Фотограф, естественно, остался за кадром. Это Улдис Браун, уже тогда известный латышский режиссер-документалист, учившийся вместе с нами.

У всех у нас хранится дома фотография, которой каждый безмерно дорожит. На ней мы, сфотографировавшиеся с Михаилом Ильичом Роммом...

Кем мы были тогда?

Мы были студентами. Правда, студентами поздними. Но все равно над нами снова витал дух бесшабашия и веселья, как и подобает истинному студенчеству. Мы словно заново ощутили смысл старинной студенческой песенки: «Гаудеамус иги-

тур...» Нет, учеба наша на Курсах не была безоблачной. Вернее, лишь поначалу она казалась праздником. И все-таки эта фотография — словно из той беспечной студенческой песни. И она отразила этот миг счастья.

До этого у каждого из нас была своя самостоятельная жизнь, своя биография, какие-то даже труды, движение по службе, можно сказать, карьера. Мы все оставили позади и готовы были начинать заново, почти с нуля.

«Не поздновато ли? — спрашивал нас внутренний голос. — Стоит ли бросать насиженное, добытое, удобное?»

«Нет, не поздновато! — безрассудно, в один голос кричали наши вырвавшиеся на свободу души. — В самый раз!»

Итак, мы были счастливы, о чем и свидетельствуют наши лица на фотографии. Спасибо тебе, миг запечатленный!

Я пишу эти комментарии двадцать лет спустя. Мне не хочется говорить, кем мы стали. Это другая тема. Она слишком серьезна и неоднозначна, потому что жизнь каждого человека — это его драма, драма его судьбы. Я не возьму на себя это бремя. Я лишь собиратель и комментатор «рисунков на полях старых конспектов».

А комментарии «подползут»...

Задумав воссоздать атмосферу наших занятий и нашей жизни на режиссерских курсах, я решил собрать материал таким образом: сфотографировать эти самые «рисунки на полях» и, более-менее последовательно раскидав их на вольном пространстве листа, терпеливо ждать, когда комментарии сами к ним «подползут», выбравшись из памяти. Никакого плана. «Жизнь врасплох»! Нам очень нравилась тогда эта формула. Все организуется само по себе. Важно избавить эти комментарии от лекционного академизма. Конспект — не стенограмма. Успеваешь ведь записать то, что успеваешь. Записанная мысль может и оборваться, и куда-нибудь соскользнуть в сторону или замереть на полуслове. Она уже не вполне принадлежит ее автору, а как бы оказывается в невесомости, где-то посередине. И выравнивать, тем более дописывать прерванное или недопонятое не хотелось. Как же быть?.. Оставить, как оно было. Не вмешиваясь, не нарушая зыбкости процесса, его сиюминутности...

Вот, например: Виктор Шкловский.

Рисунок этот можно было бы вынести в раздел «Могикане». Но можно и так, как он запечатлелся в памяти и на рисунке: сам по себе, отдельно от других записей.

Шкловский пришел к нам уже достаточно старый, но вечный, «Великий гном» с большой прямоугольной головой, которая вмещала в себя его грандиозную, необъятную и парадоксальную Память. Маленький старичок с прищуренными глазками, он сидел на столе, как мальчик на заборе, и болтал ножками, не доставая до полу. Так я и нарисовал его.

Шкловский пришел к нам уже достаточно старый, но вечный, «Великий гном» с большой прямоугольной головой, которая вмещала в себя его грандиозную, необъятную и парадоксальную Память.

Но все-таки он пришел не сам по себе. Он принес с собой Время. Втащил его. Как сверхсильный карлик внес бы в аудиторию Земной шар на своих плечах. Без напряжения. Легко!

Остроумный и улыбчивый. Всегда парадоксальный. Маленький красноватый носик, уменьшенный щеточкой усов, в которых пряталась его улыбка мудреца и озорника. Носик этот был немножко и носом клоуна.

Трудно было поверить, что он не только ровесник Маяковского, а даже старше его. Его скрипучий «граммофонный» голос нес в себе обаяние прошлого, он поскрипывал и шуршал. То были «шорохи Времени».

Вот эти короткие «граммофонные» записи:

Когда Марко Поло приехал в Китай, он обнаружил там многое и написал об этом, но... не заметил, что там есть книгопечатание и изобретен порох.

То, что Шекспир делал в «Отелло», было уже почти пять раз показано другими. Это был почти плагиат.

Кино — подкидыш Времени.

Толстой: «Если в течение недели я не сделаю всего великого, я покончу с собой».
Славу богу, не покончил, потерпел!

О Маяковском:

Поэты ранимы. Они носят сердце в руках, а их толкают. Мы думаем: они сильные.

И в конце записей фраза: «Беречь друг друга!»

Видимо, сказано Шкловским. Но я не уверен. Может, это вывод, на который он толкал нас своими парадоксами. Вывод, который нам очень важно было сделать уже тогда. И всю жизнь о нем думать!

Серебряный бор

В общежитие, адрес которого мне дал директор Курсов и которое находилось в Серебряном бору, я прибыл вечером на троллейбусе № 20. Разыскав нужный мне номер дома за высоким забором, я долго ходил вокруг, потому что обе калитки были заперты и на мой стук никто не открывал. Мне с трудом удалось перекинуть через забор тяжелый чемодан с вещами, а затем перелез и я сам. Подошел к домику. Дверь в него была отперта. Я вошел. В нетопленной гостиной сидели ребята. Их было человек пятнадцать. Они уже друг с другом перезнакомились, собственно знакомство наше произошло еще раньше, на экзаменах. Говорили о кино. И всю жизнь они будут говорить о нем. И страдать. И переживать недолгие радости. И снова страдать. И снова радоваться. Пока не закончатся эти сладкие муки.

Уж и не помню, как вышло, что, проснувшись, я обнаружил в комнате двоих соседей: Глеба Панфилова и Толю Черченко. Должно быть, все-таки мы договорились о совместном жительстве еще вчера. Но я этого не помнил. Я лежал и думал, и еще словно видел сон. Рядом со мной лежал и тоже медленно просыпался Толя Черченко. Он никак не мог прокашляться. Вот судьба, рассуждал я, ведь с Толей мы учились в одной школе. Он был классом старше. Любимец школы, участник всевозможных пионерских слетов, школьный поэт. Высокий, красивый, с чувственной, слегка презрительной нижней губой, он читал со сцены стихи Маяковского почему-то в широко распахнутом элегантном и очень длинном, по тогдашней моде, пальто. И девочки, пришедшие на вечер из соседней женской школы, замирали от восторга. Особенно они замирали, когда он читал свои лирические стихи, надменно оттопыривая красивую губу. Стихи заканчивались эффектно: «И стоит на столе флакон с надписью неверной «Жди меня». А может, эти стихи он читал, уже когда был студентом Политехнического института и пришел в школу на традиционный вечер выпускников. Не помню. Во всяком случае, и то и другое было давно. Мне он

тогда казался всеобщим баловнем судьбы, вундеркиндом, которого восторженные поклонники носили на руках. И унесли. Больше до сего дня я его не встречал. Я только позже узнал, что после окончания Политехнического института он поедет работать в Магадан по назначению, издаст там в областном издательстве книжку стихов, потом почему-то окажется на Одесской студии редактором, по его сценариям поставят два фильма, а один из них будет отмечен на каком-то фестивале. И в результате он окажется на Курсах, и я с изумлением обнаружу, что мой сосед Толя Черченко — тот самый фаворит судьбы, каким он мне казался в школе еще на пионерских слетах, с красным галстуком, пышным и элегантным, как бант у Маяковского на известной фотографии 1915 года. Судьба, ну и откалываешь же ты номера! Я еще раз посмотрел в его сторону: нет, не ошибаюсь, действительно Толя Черченко.

У дальней от меня стенки сидит на кровати и бреется Глеб Панфилов из Свердловска. Можно подумать, что судьба играет со мной в «поддавки», как в плохой драматургии. Нет, мы не учились с Глебом в одной школе и не были раньше знакомы. Просто наше детство прошло в одном городе, мы ходили по одним улицам, дышали одним морозным воздухом тыла, нас роднят общие, чисто уральские воспоминания, наше воображение вскормлено «одним молоком» — уральскими сказами Павла Бажова. Эти наши общие детские воспоминания впоследствии пересекутся в кино. Но это потом. А пока Глеб бреется, тщательно намыливая свою густую щетину, и из-за пены я вижу только его мохнатые черные брови и буравчики настороженных глаз.

Итак, надо вставать. Начинается новая жизнь. Какая-то рождественская, многообещающая.

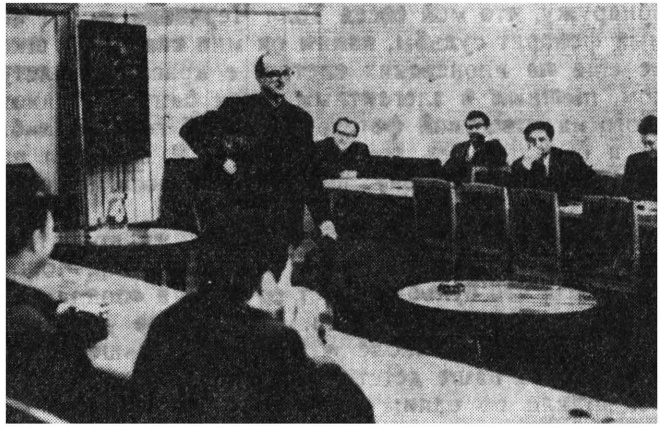
И вот мы идем дружной веселой стайкой к остановке троллейбуса № 20, объединенные одним настроением, одним чувством. Скрипит под ногами тугой морозный снежок. Веселая упругая музыка.

«Меченые атомы режиссуры»

Первая наша лекция началась сразу с Михаила Ильича Ромма. С классика. То есть начало было самым что ни на есть классическим.

Величавость мэтра все-таки была в нем, но величавость естественная, располагающая к доверчи-

вости. Осанка. Низкий голос. Скорее это. Особенно низкий голос. Что-то от пророка. От настоящего Мастера, Учителя, каковым он и был. Будучи в начале своего творческого пути скульптором, казалось, он вылепил свою голову... сам! Во всем его лике явно чувствовалось вмешательство скульптора, мастера, а не одной только природы. Настолько голова его была красива, даже антична.



Первая наша лекция началась сразу с Михаила Ильича Ромма. С классика. То есть начало было самым что ни на есть классическим.

Одна из его первых фраз призывала нас с первого же дня отказаться от школярства: «Каждый садящийся за парту теряет половину своей прежней бойкости, в нем моментально вырабатываются иждивенческие настроения. Нет ничего заразительнее, чем позиция ученика».

— Что же есть кинорежиссура? — спросил Ромм.

Мы кинулись записывать. Он говорил: ищите! Попробуйте это сами для себя понять.

«Нет ни одного решительно свойства, которое было бы главным в кинорежиссуре. Есть «меченые атомы режиссуры». Каждый подходит к режиссерскому сейфу со своей стороны. И однажды открыв этот сейф, считает, что именно эта сторона и является единственными вратами в режиссуру».

С самого начала Ромм определил связь между театром и кино: то есть даже не родственники! Просто знакомые!

Мы знали, что сам Михаил Ромм стоял на пороге нового откровения. После фильма «9 дней одного года» он заявил, что пересматривает свой

взгляд на кино и что отныне не будет больше снимать фильмов на материале, мало ему знакомом. Словом, тогда он стоял между фильмом, уже свершенным, произведшим определенный качественный поворот в кино, и фильмом, который ему лишь предстояло снять и который прозвучит как завещание мастера: кино не терпит подделок, имитаций, художник, если совесть его чутка, если ухо его чутко, должен остро слушать время, должен быть прежде всего гражданином, а все остальное, «художественное» — потом. Он чувствовал, что словно все должен начать с нуля, дойти до предела достоверности, может быть, до «прямого кино», обратиться к зрителю прежде всего как публицист. Что же касается его художественных поисков, то, «очистившись» документализмом, пройдя этот этап, этот «душ», он начнет свою новую жизнь в художественном игровом кино. Драматический по-своему период, но и мужественный, и смелый, истинный для мастера.

Он отмежевывался от театра, от театральности после «9 дней...». Словом, мы приняли эту концепцию мастера почти с первых его лекций. Кино автономно, кинематограф индивидуален, не подражает никому и ни на ком не паразитирует. Это была пора особенно подчеркнутой антитеатральности. Достоверность — вот чем заражен был кинематограф. Ромм признавал, что печать театральности была и на его «Мечте», и в актерской игре, и в декорациях.

— Нужно освобождаться от бутафории соседствующих искусств и следовать жизненной правде.

— Как в «новой волне»? — заметил кто-то.

Ромм ответил не сразу. Отношение к «новой волне» у него было неоднозначным. Бросая вызов бутафории, «новая волна» в лице отдельных ее представителей, например Годара, впадала в другую крайность. Годар вызывал в нем раздражение чрезвычайной своей эпатажностью. Несколько раз Ромм рассказывал, что в жизни Годар балансирует между фашизмом и маоизмом.

— Французская «новая волна» реакционна, иногда сознательно, иногда неосознанно. Напоминает картины, прокладывавшие дорогу фашизму. В них присутствует аморальность как норма.

Но все-таки искания самой «новой волны» не отрицал. И, в частности, в сюжетосложении, построенном по принципу «потока жизни».

— Привычка к стереотипам сюжетосложения помешала в свое время воспринять первые произведения неореализма. «Похитители велосипедов» даже в известной мере провалились. Это было слишком непривычно. Чем внимательнее и подробнее кинематограф рассматривает жизнь, тем больше, казалось бы, неэффектные явления оказываются крайне интересными. А мы приучили себя к событийному кинематографу.

Чувствовалось, что мысли его бродили вокруг его новой картины. Так или иначе он возвращался к этой теме. Фашизм, его античеловеческая сущность — вот о чем он думал постоянно.

С иронией, даже брезгливо, говорил он о немецких фильмах периода прихода фашистов к власти. Характеризуя женщин в этих фильмах, употреблял выражение «рожалые девки». И с торжеством подчеркивал факт, что за все время существования Гитлера у власти не было сделано ни одной сколько-нибудь приличной картины. Очень его раздражали сладкие, вылизанные до блеска картины с Марикой Рокк.

«Примерно такими же были и итальянские картины периода Муссолини. Но вот Муссолини повесили. И первой картиной, которая приходит к итальянцам вместе с избавлением от фашизма, была картина «Рим — открытый город» Росселлини. С ней родился итальянский неореализм».

Много говорил об Антониони. Подробно и уважительно.

«У Антониони все кажется немного посторонним, не главным. Мысль, внимание бродят на второстепенном. Он начинает эпизод и вдруг его бросает. В чем его нельзя обвинить, так это в штампе, в стереотипе».

«Наоборот» играет иногда в искусстве огромную роль. Хотя бы для того, чтобы на первых порах оттолкнуть от себя штамп».

Однажды М. Ромм сделал предметом нашего обсуждения и режиссерского видения два отрывка из «Пиковой дамы».

Отрывок первый:

«Рассуждая таким образом, очутился он в одной из главных улиц Петербурга, перед домом старинной архитектуры. Улица была заставлена экипажами, кареты одна за другой катились к освещенному подъезду. Из карет поминутно вытягивались то стройная нога молодой красавицы, то гремучая

ботфорта, то полосатый чулок и дипломатический башмак. Шубы и плащи мелькали мимо величавого швейцара. Германн остановился».

Свое решение эпизода предложил Толя Черченко. Он строил его на фигуре швейцара, видя в ней символ некоего величия, перед которым Германн чувствовал свое ничтожество.

М. И. Ромм подверг это решение сомнению. Он назвал его экспрессионистским.

— Из швейцара делать символ не следует. «Величавый» у Пушкина сказано иронично. Это не Гофман, это Пушкин.

Далее Ромм заговорил о вкусе: «В меру задачи — вот условие подлинного вкуса. Если в комедии пытаются смешить сильнее, чем подсказывает ситуация, — это дурновкусие».

Затем рассматривали другой отрывок: Германн следит за раздеванием графини, потом Германн появляется перед испуганной графиней.

В. Македонский. Главное здесь — раздевание графини.

М. И. Ромм *(слегка иронично)*. А если бы она не раздевалась? Скажем, если бы начальник Главка был против раздевания графини? Ничего бы не изменилось. Важно, что Германн пришел, что он принял решение.

В. Македонский. В разоблачении Германн видит сущность богатства, в трансформации всей фигуры — до превращения в жалкую немощную старуху.

М. И. Ромм. Наоборот. Пушкин считает, что в чепце она более естественна. Помните: «...в этом наряде, более свойственном ее старости, она казалась менее ужасна и безобразна». Перед тем как графине умереть, Пушкин показывает ее просто старой женщиной.

Г. Кропачев. Основные акценты: Германн у печки, затем крупный план графини (ничего не выражающие глаза). Обуреваемое страстью лицо Германна — и пустые глаза графини.

А. Каневский. Я бы сделал панораму: от портрета ее молодости до лысого черепа.

М. И. Ромм. Долгие планы хороши. Вот передо мной Ливанов, который что-то замыслил. Но когда мы узнаем, что, допустим, он решил зарезать Каневского за несогласие с его, Васи, решением (взрыв хохота Ливанова), то смотреть на него долго для нас будет чрезвычайно интересно.

Посмертно опубликованное в журнале «Искусство кино» неотправленное письмо М. Ромма С. Герасимову свидетельствует, что М. Ромм действительно находился на пороге нового кинематографического прозрения. К сожалению, в художественном кино он не успел эти свои предощущения осуществить. Но как это освещает лик мастера, предчувствующего свой уход и одновременно предчувствующего новые возможности кинематографа, его могучую новую перспективу!

И он все-таки многое успел еще в «9 днях...». Он сам это понимал. Он был лишь на пороге этих новых возможностей. «Нам, мастерам, сформировавшимся в те годы (он имел в виду 30-е годы. — *К. Е.*), уже поздно освобождаться, но я убежден, что должно быть так: кинематограф должен подчинить себе литературу и все другие виды искусств, и я вижу сейчас картины, где я бы затруднился описать действие, несмотря на то, что происходит, было понятно».

И дальше он пишет, что уловил кинематографический «язык» в нескольких кадрах «9 дней...»: «...этот кадр — большой кинематографической емкости (Гусев идет вдоль стены. — *К. Е.*) — это и есть кинематограф настоящий, выразительность превышает реальное действие и превышает реальное слово».

Мы знакомимся

Мы мерзли. Куда-то исчезал истопник. Тогда мы брались кочегарить сами. Толку было мало. Мерзли.

Туркмен Аймураз Геокленов ходил в шапке. Но это у его народа освящено традицией. А как быть остальным?

Одно время, пока нас совершенно не сломил мороз, мы собирались в гостиной. Гостиная была большая, отчего в ней было особенно холодно. Сидели на полу у батареи, которая едва грела. Возникали споры. Опять о кино.

Кто-то, помню, спросил:

— Как назвать сущность кино в одном или двух словах?

— Ритм! — был чей-то ответ.

— Процесс!

— Субъективная хроника!

Мне, помню, больше всего понравился последний ответ.

Мы уже тогда были под влиянием поисков Марлена Хуциева, к нам гнала свои волны и французская «новая волна». Наконец, на нас обрушился однажды девятый вал кинематографического откровения — «8½» Феллини. Кинематограф открывал новые горизонты мышления. Можно «взрывать» реальный ряд изнутри! Разламывать его! Здесь кино работало уже на уровне высокой литературы, образуя сплав реального и ирреального, не расчленяя, как это было раньше, не деля, а создавая своеобразную диффузию. Возможности этот фильм открывал колоссальные.

Мерзнуть, однако, было невмочь, даже согревая себя изнутри. Морозостойкий Толя Черченко не выдержал и купил себе китайское нижнее белье. Он расхаживал в нем по комнате, по коридору, выбрасывая вперед свои большие страусиные ноги, приговаривая при этом:

— Как элегантно, старики, как удобно! Я и не подозревал этого раньше! Какая свобода! Какая пластика! Я чувствую себя мимом!

Однажды он «взорвал» реальный ряд нашего вечернего бдения в гостиной. Гремя и сокрушая все на пути своей долговязой и плохо управляемой в этот момент фигурой, он громогласно (так же громогласно он читал Маяковского в школе) внес себя в гостиную, словно подбирая на ходу отдельные части своей громоздкой конструкции.

— Маленькие режиссеры! — Толя сардонически захохотал, оттопыривая презительно свою знаменитую нижнюю губу и близоруко разглядывая нас сквозь косо сидевшие на нем очки.

Мы все поняли: Толя получил гонорар.

Остановил взгляд на мне, долго рассматривая близоруко, и, выбросив в мою сторону свою Гулливерову руку, произнес:

— Старик, ты не в ту «степь»! Не в ту! (Это он намекал на мой разбор чеховской «Степи» на занятиях у С. И. Юткевича).

Это прозвучало как вердикт. Я промолчал. Но Толя не отставал:

— И с этим человеком я учился в одной школе, в сто тридцать первой! Не верю! Старик, кинематограф — не красная рубашечка в степи!

И он, словно брезгливо размазывая своими растопыренными пальцами краски на холсте, дал мне понять: нет, не красная рубашечка! Я кивал согласно. А Толя громыхал, большой и расшатанный:

— Маленькие режиссеры!!!

Илья Рудас принялся успокаивать его, даже пытался угрожающе повысить голос.

— Не надо, старичок,— тихо попросил Толю спортивно сложенный Леня Мартынюк,— не шуми на мальчиков.

А я почему-то вспомнил Толю школьной поры и подумал: здесь, на Курсах, Толиному самолюбию, видимо, предстоят серьезные испытания. Толя ждал фимиама школьного разлива. А фимиам не поступал. Ах, Людмила Густавовна, вспомнил я учительницу литературы, зачем вы ставили пятерки за его сочинения, зачем читали их всему классу, зачем посылали на олимпиады?! Вам надо было, наверное, ставить ему две оценки: общую пятерку и — двойку за чувство юмора, вернее, за отсутствие иронии к самому себе. Нет, у них ведь была другая учительница, по кличке Коробочка! Совсем другая!

Эта история с разгулом Толиного эгоцентризма, с некоторым уклоном в суперменство, словно предупреждала нас: всем нам предстоит не раз еще проверить свое «я» на выдержку под натиском эгоцентризма и тщеславия.

Что такое тщеславие?.. Видимо, это энергия, вроде ядерной, которую необходимо использовать в мирных целях. Скажем, был ли Чехов тщеславен? Судя по всему, был. Однако он умел укрощать это в себе, создав целый институт нравственности, истребляющей «ячество». «Выдавливать из себя раба» — так называл он это. Видимо, тщеславие, вышедшее из-под контроля, уже рабское чувство. Как ни парадоксально. Тщеславие есть рабство — сделал я для себя вывод.

Кстати, о скромности. Один режиссер заканчивал на «Мосфильме» экранизацию пьесы Чехова. Когда мы зашли в павильон, режиссер отвлекся на минуту от съемки, пробормотал устало: «Не знаю, не знаю... Не знаю, не знаю... Но думаю сыграть с Чеховым вничью». Мы подавленно молчали, боясь вспугнуть нечаянным движением скромность, которая царила здесь, под сенью павильона. Как все-таки замечательна скромность! — подумали мы про себя. — О выигрыше ни слова. Всего только ничья!

Толя был талантлив. Но он не был защищен иронией по отношению к себе. Юмор был не самой сильной его стороной. Это уже тогда чувствова-

лось в его работах. И уже тогда кое-кто из нас понимал: спасительная сила юмора помогает выйти на истинное искусство, не отяжеленное тщеславием.

«Страстотерпец»

Марлена Хуциева Михаил Ильич Ромм назвал страстотерпцем.

Он пришел к нам однажды на Курсы, миниатюрный и невесомый, чистого веса в нем было не больше пятидесяти килограммов. Именно тогда шла трудная для него работа над фильмом «Мне 20 лет». Одновременно с этим, как видно, сокращался и вес режиссера.

И вот он сидит перед нами верхом на стуле, этот лишенный какой-либо позы (сидящий как раз в антипозе) негромкий маленький человек, несгораемый какой-то, из породы режиссеров-стоиков, личность почти легендарная — «страстотерпец», и мы внимаем ему жадно. Потому что в этом маленьком человеке сосредоточилось сейчас для нас едва ли не все современное кино, а стало быть, истина в первой ее инстанции. Он что-то услышал, увидел и почувствовал, чего на тот момент не услышали, не увидели и не почувствовали другие.

Впечатление картина произвела на нас ошеломляющее. Все было знакомо, и все было ново. Нельзя сказать, что это было вне традиции. Но словно кто-то с треском открыл заклеенное на зиму окно, и в лицо ударило жизнью. Новизна была в подкупающей естественности, достоверности, в освещении, в натуральности интерьера, в мизансценировании, в естественности диалогов. Ну, и наконец, а может быть, в первую очередь,— драматургия! Шпаликов, неутомимый Шпаликов «шагал по Москве».

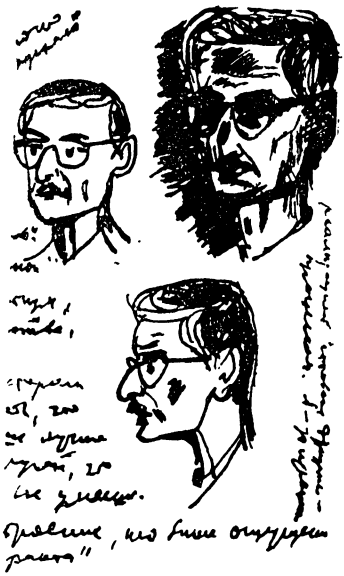
В театре тогда были Розов, Володин, Радзинский, а в кинодраматургии все-таки Шпаликов.

В целом же главное впечатление сводилось к тому, что это был советский фильм на новом сценарном материале, на свежих идеях и на новой методологии съемок, наиболее приближенной к выявлению жизни.

Несколько обрывков «летучих идей», записанных мною после беседы с Марленом Хуциевым:

«Никогда не задумываю точно мизансцену. Пускаю актеров жить».

«Люблю снимать спины».



Хуциев пришел к нам однажды на Курсы, миниатюрный невесомый... и мы внимали ему жадно.

«Дилетантизм как качество».

«С одной стороны, убежденность, что ты делаешь лучше всех, с другой — что ты ничего не умеешь».

«Панорама не монтируется со статичным кадром. Собственно, почему?»

«Одни считают создание картины реализацией готового, другие — процессом. Я за процесс!»

Панорама по лицам

Я веду панораму по лицам...

Я вижу, как рука моего соседа Юрия Тягно рисует шутливую панораму: «В женской бане». М. Ромм предлагал нам сделать режиссерскую разработку на тему «В бане». Женскую он не предлагал. Но в конце концов глаз режиссера мог бы проникнуть и туда. Рука Юры рисует уверенно, легко, иронично. Я знаю Юру недавно. Но в Киеве у нас оказалось много общих знакомых. Из Киева нас трое: Толя Черченко, Юра Тягно и я. Юра мне симпатичен. Сидим за одной партой. Бывает, смеемся вместе, а бывает, и молчим. Женщины у него получаются определенного толка, рубенсовского. Чувствует жанр, как пес. У одной из женщин бедра, как галифе. Я заметил это ему шепотом. Он улыбнулся добродушно и пририсовал женщине у бедра маузер. А я приписал там от себя: «Идеал Тягно». Он кивнул головой согласно, а потом совершенно по-детски прыснул.

Некоторые уже имеют одну кинематографическую профессию. Вот — похожий на взъерошенный цветок в вазоне... Марк Осепьян. Он окончил операторский факультет ВГИКа...

Я веду панораму дальше. В кадре — Глеб. Глеб к занятиям на Курсах относится серьезно. В нем тогда угадывался провинциальный комплекс. Как, впрочем, и во многих из нас. Иное дело — москвичи. Но в Глебе этот комплекс заметен особенно. Он скован, напряжен. Все-таки он в недавнем прошлом химик-технолог, и теперь он наверстывает то, что отняла у него химия.

Некоторые уже имеют одну кинематографическую профессию. Вон сидит похожий на взъерошенный цветок в вазоне, может быть, пальму, выращенную в домашних условиях из финиковой косточки,— Марк Осепьян. Он окончил операторский факультет ВГИКа и уже работал вторым оператором в «Мне 20 лет». Со своим кинематографическим опытом он чувствует себя увереннее других. Однако же он человек аналитический, сомневающийся. Он часто встречается с Женей Григорьевым со сценарного факультета ВГИКа. Что-то

есть у них общее, даже внешне; видимо, водит их за веревочку какая-то общая идея, какой-то тайный замысел. Это уже потом мы узнаем, что вынашивали они фильм «Три дня Виктора Чернышева». А пока ходят немногословные и загадочные.

Часть из нас сидит за П-образным столом, часть — в креслах, расставленных вдоль стен. От Марка я наезжаю «трансфокатором» на Толю Черченко, он напоминает раскладушку, которую усадили, втиснули в кресло. Собственно, его большие ноги мешают ему всегда. Вот и сейчас, когда М. Ромм не одобрил предложенного решения эпизода, нервно вьет из них нечто вроде каната, так свивать ноги умеют только долговязые и худые, если их, конечно, очень рассердить.

Рядом с Толей — Инна Ковалевская, единственная наша женщина и притом мультипликатор... Мы ее оберегаем. И вообще одна женщина в мужской компании — это хорошо, это как раз... Звучит заразительный смех Васи Ливанова на ту самую шутку М. Ромма о тайном умысле Васи «зарезать Каневского». Я перебрасываю «аппарат» в сторону Васи. Вася Ливанов, как и его знаменитый отец, блестяще остроумен и так же замечательно рисует карикатуры. По-моему, это сам Вася рассказывал нам: как-то в коридоре «Мосфильма» он встретил озабоченного, обремененного очередной картиной Самсона Самсонова.

— Здравствуй, Борис! — устало кивнул Самсонов Васе.

Вася ответил небрежно, но наповал:

— Послушай, Самсон, я же не говорю тебе: здравствуй, Далила!

Я ухожу в нефокус и навожу объектив на Васину «темную жертву», на Каневского. Адика легко рисовать, его шевелюра и лошадиный оскал выразительны, и поэтому его любят рисовать многие. Сейчас его взял на прицел Юнгвальд-Хилькевич, театральный художник из Душанбе. Поговаривают, что он, хотя это и не доказано, последний претендент на польский престол. Правда, теперь это уже и неважно. Престолонаследник рисует Адика и хихикает. Смеется и сам Адик.

Камера плавно уходит в сторону и останавливается на стабильно серьезном Лене Мартынюке из Белоруссии. Как-то Михаил Ильич задал каждому из нас вопрос, над каким материалом он

Я веду панораму по лицам... Я чувствую, что в панораме моей нет организации, она стихийна... но в этом есть великий смысл: мы одна семья.

мечтал бы работать. Леня ответил очень категорично.

— Партизанская тематика!

Слово «тематика» вызвало у Михаила Ильича легкую улыбку. Леня пишет старательно, подробно. По-моему, он попал в ту иждивенческую струю, о которой предупреждал Михаил Ильич. Слишком много пишет, за уши не оттянешь. Леня боксер, а в записях аккуратист. Интересное сочетание. Я ду-

В кадре — Глеб. Глеб к занятиям на Курсах относится серьезно, все-таки он в недавнем прошлом химик-технолог, и теперь он наверстывает то, что отняла у него химия.

маю, что записи его окажутся самыми полными. И может быть, я обращусь к нему однажды, как к летописцу. Леня — заместитель нашего старосты, он сила моральная, но и сила реальная (I разряд по боксу).

Рядом с Леней сидит наш староста Илья Рудас из Литвы. Человек жизнелюбивый и заразительный. В нем постоянно живет смех, он его как-то густо замешивает в себе, как сбитень. Щедрый человек, он раздает свой смех постоянно. И постоянно во время перемен в общем гуле он узнаваем, его ярмарочный, его раблезианский смех. Звенит звонок и прерывает мою панораму.

...Вот и перемена закончилась. Я снова веду панораму по лицам... А может, я веду ее уже очень давно, ведь что-то изменилось в нашей общей мизансцене. Да нет, вроде бы все на месте. Все ли?..

...Чуть покачивается в кадре красивая голова Анхеля Гутьерреса. Он из Испании. Приехал в Москву в 1935 году. Закончил ГИТИС. До недавнего времени работал в театре «Ромэн». Он поры-

вист, ослепителен, пластичен, словом, испанец во всем. И он вскоре уедет к себе домой — как только умрет диктатор Франко. У него нежная, тоскующая по родине душа. А первой пьесой, которую он поставит, приехав в Испанию, будет «Дядя Ваня». Я думаю, что он часто вспоминает свою вторую родину и тоже тоскует по ней.

Рядом с ним еще один театральный режиссер, Юра Петров, похожий на клоуна-резонера. Самый старший из нас. И самый, конечно, опытный и маститый. Он работал главным режиссером в Ленинградском Малом оперном. На Курсы приезжает на своем «Москвиче».

Толомуш Океев — сын Иссык-Куля. Луна его круглого лица закрывает собой мой объектив и улыбается. Толомуш смешлив, и когда его глаза смеются, становятся еще у́же, сходят на-нет. Он остроумен, темпераментен, всегда в центре событий. С ним весело. Особенно в общежитии. Вокруг него варятся все события, плов в том числе. В узких щелках глаз Толомуша сплющено, свернуто, как походная юрта, огромное небо, небо его детства. Дипломный его фильм небо это нам распахнет, и мы сощуримся ослепленно, станем такими же щуроглазыми, как и он. Фильм так и будет называться: «Небо нашего детства».

Толомуш Океев — сын Иссык-Куля... Он остроумен, темпераментен, всегда в центре событий. С ним весело.

Рядом с Океевым Файзулла Ходжаев из Узбекистана. Тоже мастер варить плов. Он в прошлом журналист. Глаза, как угольки. Ходит, чуть согнув поясницу. Я думал, это у него походка такая. Оказалось: радикулит. Как и Толя, по вечерам строчит на машинке.

А это Ян Саул. Огромный человек с низким голосом. Когда он говорит, все вокруг вибрирует, как будто у него всюду спрятаны специальные резонаторы: в портфеле, в карманах, в его большом подбородке. Человек-орга́н. И если ты подойдешь к группе ребят, в которой стоит Ян, то непременно окажешься в зоне этого замечательного, этого доброго эха, словно в храме.

Таким образом, в аудитории естественно образуется некая северная, «нордическая» группа: Ян Саул, Илья Рудас, Леня Мартынюк. Акустически эта группа особенно обаятельна. Ян создает ей некую готическую крышу из своего эха-голоса, а под этой крышей живет и плещется раблезианский смех Ильи. И непременная фраза Лени Мартынюка: «Замечательно, мальчики!»

Я чувствую, что в панораме моей нет организации, она стихийна, как модное тогда выражение «жизнь врасплох». Мы так и сидим, врасплох. Или почти так. Но в этом нашем смешении есть великий смысл: мы одна семья.

Попробую все-таки найти некоторую систему. Вторая «северная» группа: Имант Кренберг и Улдис Браун. Они появились на Курсах с некоторым опозданием. Оба из Латвии. Чаще всего я вижу с ними нашего молдавского поэта, южанина Жику Водэ. Жику — маленького роста, кругловатый и негромкий человек. Он хороший поэт. Втроем они как-то делали актерский этюд. Надо сказать, что все трое неважно говорят по-русски, и этюд их, связанный с приездом в Москву режиссера Попеску-Гопо, так никто и не понял. Единственное, что они произносили более или менее отчетливо, было имя самого Гопо. В этюде подразумевалось какое-то недоразумение с его встречей. Но встретили они Попеску-Гопо или нет, мы так и не узнали. Все искренне, по-доброму смеялись. Больше всех и заразительнее всех смеялся Юлий Яковлевич Райзман.

Имант — худой, жилистый, суетливый, как Фигаро. Улдис — спокойный, полный, ходит вразвалку, немножко Ламме Гудзак. Он уже известен как документалист. И это он снял ту общую, бесценную для нас фотографию. Однажды я зашел к нему в комнату: на стене висела бездна этюдов, написанных маслом, еще влажных. Этюды были хороши, добротны и по гамме очень латышские. В общем, это была какая-то замечательная непросыхающая живопись, с преобладанием желтого и голубого. Такое осталось впечатление. Иманта я встретил спустя двадцать лет в Киеве, в Доме кино. Такой же худой и беспокойный, только седой совсем, с перенесенным инфарктом за плечами.

Юра Тягно мне симпатичен. Мы сидели за одной партой. Бывает, смеемся вместе, а бывает, и молчим.

Наш «Кавказский меловой круг»: Гизо Габескирия (Грузия), Карен Геворкян и Эрнст Мартиросян (Армения). Над ними, как над горной грядой, плывут облака. Там горный воздух, там субтропики рукой подать, там апельсины падают с деревьев, как мячики. Сам Гизо вполне похож на орла, следящего за добычей. Нет-нет и потянется лениво всем корпусом во время занятий, зевнет по-орлиному, расправит, разведет свои крылья. Словом, здесь все орлы. Все красавцы. Все молодые. Карен — самый молодой. Он пришел на Курсы

почти со вгиковской скамьи. Закончил операторский факультет. Он спортивен, порывист и жилист. В комнате у него висят боксерские перчатки, фотографии современных воздушных лайнеров и кадры из старых картин Форда (его страсть).

Но «горцы» не всегда сидят рядом. Гизо сидит с Васей Ливановым. А Карен иногда переносит свой «Арарат» на галерку. Повторяю, никто из нас не держался обособленно. Хотя, конечно, были группы. Но всех нас объединяла общая «веселая цель». Однако была и какая-то общая тревога.

Мы поздние плоды. Таковыми и будем. Я веду панораму... Самая многочисленная группа — москвичи. О некоторых я уже рассказывал. Володя Македонский. У него филологическое образование. Он молод и ранее к кино отношения не имел. Рядом с ним Юра Рогов. Тоже молод и тоже филолог. Филолог, по-моему, и Саша Аскольдов. Высок и красив. И во всем архитектурном ансамбле Курсов — третье по величине высотное здание, после Толи Черченко и Яна Саула. А Игорь Николаев, художник со студии Горького? Тоже ведь достаточно высок. Так что подбирается приличная баскетбольная команда с ростом не менее ста восьмидесяти. Спортивность Курсов — фактор тоже не последний. Я уж не говорю о том, что Юра Тягно штангист, а Леня Мартынюк боксер с нокаутирующей левой. Однако — о москвичах: Юра Решетников, москвич, закончил Институт стали, преподает там, ведет любительскую студию.

Юра (Жора) Кропачев единственный среди нас ленинградец. Окончил Академию художеств, архитектор. Участвовал в фильме «Гамлет» в качестве художника-постановщика вместе со знаменитым Енеем.

Как-то выпал из моей панорамы Коля Рашеев. Но это потому, что он сам все запутал. Ведь он из Киева, а поступал на Курсы от Молдавии, вместе с Жику. Он еще заканчивает сценарный факультет ВГИКа, сделал несколько документальных лент, словом, в кино не новичок. Часто общается с Юнгвальдом-Хилькевичем, их объединяет ровный запас уверенности в себе.

Я все еще веду панораму, хотя прошло уже больше года. И никак не решусь задержать взгляд на соседнем со мной месте... Теперь это место пусто. Еще недавно Юра Тягно рисовал свои моментальные портреты, смеялся, когда я ему делал замеча-

Вася Ливанов, как и его знаменитый отец, блестяще остроумен и замечательно рисует карикатуры.

ния... Сегодня я сижу один. Как странно! И как нелепо... Панорама моя заканчивается на грустной ноте. Нет среди нас Юры Тягно. Но как отделаться от его улыбки, его смеха, когда он рисовал, сидя рядом со мной, свои жизнелюбивые шаржи...

Мы — «остров пингвинов»

Леонид Захарович Трауберг напоминал нам пингвина. Походкой. И голосом, когда громко называл чью-нибудь фамилию или имя и отчество. Особенно часто и громко звучало в его устах имя нашего старосты Рудаса.

— Илья Иёсич! — слышался его победный клекот.

Трауберга мы любили и побаивались. Любили за юмор, за ФЭКС, за его поразительную память, за то, что ходил пингвином, за то, что возился с нами. Иногда он по очереди приглашал каждого из нас к себе домой для беседы. Обычно сидел в халате за столом, раскладывая пасьянс, и вел неторопливый разговор, оглушая своей эрудицией и памятью. За его спиной стояли стеной короли детектива: Честертон, Эдгар По, Сименон, Кристи и другие забытые и полузабытые короли. Библиотека у него была колоссальная. А в этом жанре особенно богатая.

Так вот, об его памяти. Помнил он всех, никогда не путал ни имен, ни отчеств, но вот меня почему-то называл Константином Васильевичем. Хотя я всегда был Владимировичем. Мне неудобно было его поправлять, ведь это означало бы, что и его удивительная память иногда ошибается. Он продолжал меня называть Васильевичем во все время учебы. Я отзывался.

Так прошло почти двадцать лет. И вот не так давно слышу в Доме кино знакомый пингвиний зов: «Константин Васильевич!» По мне разлилось тепло, в этой закрепленной памятью учителя ошибке слышалось что-то родное. Ошибка как раз свидетельствовала о его неувядаемой памяти и была лишь исключением, подтверждающим правило. Не так давно я был у него дома, и он подарил мне свою книгу. Когда он надписывал ее, я осторожно заглянул ему через плечо: «Константину... Васильевичу». Васильевичу! Все-таки Васильевичу! Что-то, ликуя, пело во мне, словно я выпросил у учителя давнюю его ошибку на память. Он теперь уже будто навсегда канонизировал ее, закрепил навечно. В подобного рода ошибках тоже ведь есть свой аромат, своя трогательность, та живая подробность, тот сбой, кото-

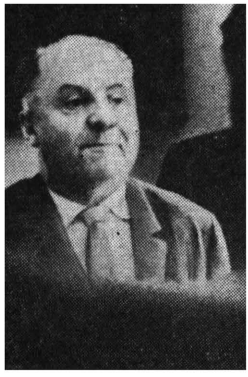
рый хранит в себе нашу жизнь на Курсах, с непременным мажорным зовом нашего «вожака»:

— Константин Васильевич!.. Илья Иёсич!.. Георгий Борисович!.. Глеб Анатольевич!.. (И все, все... сколько нас было!)

Иногда, помнится, во время перемены кто-нибудь из нас, подражая Траубергу, становился пингвином и призывал:

— Илья Иёсич, за мной!

Илья становился озорнику в затылок, а за ним и



Трауберга мы любили и побаивались...

все остальные, и бойким пингвиньим выводком шагали мы по аудитории. Мы — «остров пингвинов», мы дети Трауберга, мы внуки ФЭКСа — как бы говорили мы этой шуткой. И сейчас, спустя столько лет, я думаю, все мы готовы стать теми доверчивыми пингвинами-переростками и двигаться веселым строем в ногу за нашим старым, но бодрым учителем, за нашим предводителем, следуя его победной походке.

«Зыбкость, притертость, щелчок». Это были три кита, на которых, с его точки зрения, стояло здание драматургии. По-моему, китов он заимствовал у Аристотеля. Там только другие слова. А эти очень трауберговские, пингвиньи. Особенно аппетитно он произносил слово «щелчок», во-первых, производил щелчок пальцами, а во-вторых, языком; а может, и зубами, потому что мне казалось, будто он еще что-то раскалывал на зубах, какой-то орех. Мне же в этой троице больше всего нравилось слово «зыбкость». У критика Виктора Демина я потом встретил слово «качательность», заимствованное им в свою очередь у Сухово-Кобылина. «Качательность» приходилась родней трауберговской «зыбкости».

«Зыбкость» как раз и выражала мои тогдашние увлечения импровизацией, особенно на занятиях Ю. Я. Райзмана. Я, правда, слишком увлекся этой самой зыбкостью-импровизацией и долго еще чувствовал на себе ее разрушительные силы. Видимо, забыл, грешник, о «притертости», без которой «зыбкость» становится самоцелью. Да и о «щелчке» иной раз подзабывал, а это иногда — удачный и точный финал, «звук защелкиваемого замка», как говорил Трауберг, или «хлопок портсигара».

Это вошло в нас, как азбука. Многое мы почерпнули у своего Мастера. И у его памяти. К сожалению, никак не могу вспомнить имя английского писателя, которого назвал нам однажды Трауберг. Писатель этот сказал, что главным в человеке является улыбка. Это я хорошо запомнил.

И еще, как аксиому, я записал на лекциях Трауберга: подлинный герой никогда не чувствует себя героем.

Словом, много полезных истин вложил он в наши головы. Любовь к дедукции вложил в нас он же.

Зеленый шум

Его негромкий глуховатый голос, словно возникавший откуда-то от воротничка, от прижатого к галстуку подбородка (тонкий рот его при этом почти не артикулировал), его широкие плечи, его сильная шея внушали впечатление надежности, прочности, какого-то спокойного атлетизма. Возникало ощущение и атлетизма духовного, впрочем, это бесспорное свойство Сергея Аполлинариевича, его, если угодно, шарм, главный секрет его обаяния и мастерства.

Его же манера говорить таила в себе какое-то акустическое двоегласие, подобно морскому прибою: вы слышите и вкрадчивый шорох гальки, и мощь накатываемого, приближающегося вала, иногда одновременно. Речь текла как бы с двух звуковых дорожек. Например, он говорил о невозможности сведения двух стилистик и в то же время его «второй голос» как бы вел свою партию «наложения», возражая и создавая некий глухой ропот несогласия, гул: «Ну, хорошо, ну, а Гоголь?.. А это как?.. А это как? А это?..» То есть наряду со звучанием главной темы всегда слышался «второй план» или фон, напоминающий шорох все той же гальки или шум листвы.

Так, в такой манере он читал нам свой сценарий «Журналист», выделяя голосовым курсивом главную мысль, но при этом непременно сохраняя «шорох

гальки». «Что это?.. Что?.. Ах, да... Аникина прошла... Аникина прошла... Аникина...»

Когда он рассказывал о чем-нибудь, чувствовалось, что ему не только нравится идти за мыслью, но нравится как бы делать и своеобразные круги, возвраты, отставания, чтобы дать вам вкусить не только самую мысль, но и полюбоваться ее отделкой, резьбой или вольным штрихом. Например, говоря о стиле «Дяди Вани» А. П. Чехова, он замечал:

— Помните: «Прошла гроза. Какой хороший воздух!..» Все как бы в карандаше. Живопись отсутствует. Как добиться карандашности в кинематографе?» И тут же, вторым голосом, как бы про себя, словно намечая эту самую карандашность: «Нам карандаша недостает... карандашности... Простого рисунка... Все маслом норовим да поразмашистей... Забыли про карандаш... да и не умеем... все маслом... маслом...»

Он призывал нас к жадному и глубокому чтению. Как-то привел слова Александра Фадеева, обращенные к молодым писателям: «То, что вы все пишете, это очевидно. Читаете ли вы?» И фоном, как бы вторя Фадееву, уже к нам: «Читаете ли?.. Да... Читаете ли?.. Вот какая штука... Вот... Читаете ли?.. Да».

Одну из своих лекций он посвятил актеру:

— Актер не должен «играть», он должен верно мыслить. Хороший актер отказывается от внешних, «казовых» сторон.

И далее, о так называемой «мимике»:

— Мимики, как таковой, нет. Как правило, хорошие актеры говорят, почти не мимируя. И даже появилось, я бы сказал, кокетливое спокойствие. Хотя, конечно, существует пантомима, где мимика — главный способ выражения. Но мы уже договорились, что в кино актер не играет, он верно мыслит. Актер, входя в образ, начинается с мысли. Актерский интеллект — вот ценность. Напрочь отбрасывая актера-глупца, отворяю двери актеру-мыслителю. Собственно, выбор артиста на роль, выбор его интеллектуальных личностных ценностей представляет собой решающий момент всего предприятия.

...Мы смотрим «Молодую гвардию». Этот фильм каждый из нас помнит еще с детства. Фильм удивительно сохранился. И в актерской игре особенно. Фильм доказывал живучесть герасимовской школы, ее прочность. Это же еще раньше доказали нам его фильмы «Комсомольск» и «Семеро смелых». Простота и естественность исполнения поражали. Осо-

бенно в «Комсомольске». Собственно, уже тогда он доказал, что «мимики, как таковой, нет».

Однажды он пришел чем-то явно озабоченный, чуть исподлобья поглядывал на нас, и его первые реплики, возникавшие негромко, доносились только до близсидящих. Я снова сравнил его речь с галькой, перемываемой волной, с ее шелестом и ропотом. Но вот голос окреп, мысль окрепла, утратила свою зыбкость, и снова он обрел контуры атлета.

Вот что я успел тогда записать:

— Отрезок жизни безмерно мал... Да, вот в чем штука... Как же вместить в этот отрезок жизнь?.. Как добиться максимальной плотности самой жизни?.. Удручающе мал... как вместить?..

Потом улыбнулся, словно стряхивая с себя эти раздумья (галька все еще словно продолжала шуршать, но он катил уже на нас свои упругие волны-валы, мысли его мощно и широко накрывали эту шуршащую гальку сомнений), и, улыбаясь, заметил:

— Я говорил с одним ученым-биологом... Ну вам-то, говорю, легко, вы-то знаете, что жизнь перманентна... бесконечна... и что мы однажды прорастем и оживем травкой. Так он мне вот что ответил: «Оживем-то оживем, конечно, и травкой, конечно, но где взять способность мыслить — одно из величайших лакомств жизни? Где взять мышление? У травки-то, увы, его не будет!»

И Сергей Аполлинариевич рассмеялся. Не удрученно, не горько, а победно. И в этот момент над ним, мне показалось, мощно прошумела, прошелестела листва. Просто он верил в свое долгожительство, как сильный человек верит в силу и долголетие своих мускулов, своей мысли, своего атлетизма. Тогда Герасимову было лишь чуть больше шестидесяти. Но главное, он верил в долголетие своей школы. И в жизнь своих бесконечных учеников. Так что перед ним была не только перспектива «зеленой травки» — за его могучей спиной шумела листвой гвардия учеников. И корни и ствол дерева-мастера слушали благодарно этот шум — зеленый шум. «Идет-гудет зеленый шум!..»

Человек, которого рисовал Матисс

Он вошел к нам, маститый и энергичный, слегка наклонив по-профессорски голову, а я подумал: этот человек сидел за одной партой с другим Сергеем — Сергеем Эйзенштейном, и лекции по режиссуре им читал не кто-нибудь, а Всеволод Мейерхольд.

Темные, большие, как рыцарское забрало, очки внимательно смотрели на нас, а насмешливый рот казался даже язвительным. Тихий голос тем не менее все больше располагал к себе, как и самый предмет беседы. Помню, что предметом этим было изобразительное искусство вообще и французское в частности. Частности же были такие замечательные, как живопись импрессионистов, в особенности постимпрессионистов, из которых автор беседы даже знал некоторых, а Матисс так просто рисовал его с натуры. Говоря на современном жаргоне, мы от всего этого «балдели». Пахло летним дождем, и в моросящей влаге проступали, мерцали контуры Нотр-Дам, бульвар Монмартр пестрел бесчисленными экипажами, отражавшимися во влажном асфальте... Театр цветовых мимолетностей и превращений то оборачивался пуантилизмом Кросса и Синьяка, то сменялся хороводом обнаженных фигур на ультрамариновом фоне все того же Матисса. Все было в движении, в мерцании. Кружилась голова...

Но вот интродукция кончилась, мэтр снял с переносицы очки-забрало, словно снял и с нас гудвиновские «волшебные очки», и мы увидели смеющиеся, неожиданно маленькие для таких больших очков, но улыбающиеся нам по-доброму его глаза:

— Ну вот, друзья мои, мы совершили с вами замечательное путешествие по городу-сну. Есть, однако, вещи посерьезнее снов и «пограндиознее онегинской любви». Есть темы-соблазны и есть темы-раны.

Мы, еще зараженные тем последождевым ощущением-грезой, были даже немного разочарованы таким неожиданным переходом. Ведь иные из нас ради этих именно художнических грез-впечатлений и поступали, и стремились сюда! Недаром многие из нас были художниками в буквальном смысле. И вдруг — отрезвление! Не обольщайтесь, отложите ваши, хотя и вполне удачные, «этюды на пленэре» — иные, гораздо более серьезные задачи ожидают нас с вами! Нет, определенно, ловушка какая-то получалась!

Но мэтр, как видно, сознательно не давал нам опомниться и окунал нас немилосердно в ключевую холодную воду:

— Ищите себя не в интимных историях, не в альковных этюдах — состязаться с буржуазными режиссерами в разработке адюльтерного кино, я думаю, бессмысленно, просто они на этом «собаку съели». Да и не нужно с ними в этом состязаться.

Найдите себя в своих взаимоотношениях с революцией, с социалистическим строем. Будьте прежде всего сыновьями своей страны. Будьте ее художниками!

Мэтр обвел нас внимательным взглядом, ободряюще улыбнулся, дескать, не вешайте носов, но и не обольщайтесь всуе, на серьезное дело подрядились, братцы, — на кинорежиссуру.

И снова надел на себя очки-забрало, словно погружаясь в некий тайный мрак, в иронию, в язвительность. Перед уходом он дал нам задание подобрать какой-нибудь отрывок из классики для экранизации, пока только теоретической, разумеется.

Я выбрал «Степь» Чехова. Ничего, помнится, оригинального я тогда не предложил в своей экспликации, все цеплялся за цветовое пятно красной Егорушкиной рубахи на фоне степной приглушенной гаммы. Невесть, разумеется, какое наблюдение, которое с самого почти начала бросается у Чехова в глаза, и не заметить этого просто нельзя. За эту-то «банальность» я и был подвержен Толиному остракизму. Может, впрочем, и поделом.

Не в этом дело. Были у меня тогда и свои, сугубо личные впечатления от степи. Их-то я и хотел использовать в экспликации. Впечатления восходили к детству, к моей поездке с отцом по степной Украине. В 1950 году отец, работавший тогда главным геологом Украинского геологического управления, отправился на служебном «газике» осматривать геологические партии южной Украины. Это, правда, была не «обшарпанная бричка», описанная Чеховым, а молодой и напористый, как жеребец, газик, но все равно это оказалось настоящее степное путешествие, по чеховской почти модели. И степь, распахнувшаяся навстречу, дышала мне в лицо жарко и пряно.

Свои тогдашние впечатления я и попробовал передать. Мой «личный багаж» пригодился в дальнейшем. Как я в этом убеждался не раз, запас личных впечатлений — вещь немалая. Конечно, и воображение штука замечательная, но первоначальность ощущений, их многомерность и острота все-таки питаются опытом.

Экспликация эта, может быть, впервые подтолкнула меня к кинематографическому ощущению образа моего отца. Это был первый такого рода толчок. Отца уже не было в живых, но мир его ощущений, душа его неизбывно жили во мне. Я думал о

чеховской «Степи», а видел отца, вышедшего из запыленного газика в выгоревшей своей геологической фуражке, видел, как он с удовольствием подставлял степному ветру свое опаленное зноем лицо, а в походке его было что-то чеховское, сутуловатость, может быть, или что-то иное, ускользающее и неуловимое. Итак, тогда уже я начинал понимать, что всякая вещь станет близкой другим, если она будет пропущена через фильтр твоих личных переживаний и впечатлений. Теперь моему воображению дышалось легко и привольно, оно мчалось одновременно и на «обшарпанной бричке», и на пыльном отцовском газике, такой теперь тандем получался: бричка и газик. Я же, мчась параллельно бричке, словно «снимал с движения», приспособив газик, как операторскую машину. Так все это переплелось и двигалось во мне.

А где-то сбоку, у дороги, сидел Толя Черченко и ухмылялся нашему тандему, перегораживая своими замечательно длинными ногами часть дороги. «Кино — не разноцветные пятна на холсте! — слышал я его уничтожающее. — Опомнись, старичок, не позорь школу!»

Сергей Иосифович Юткевич открыл нам тогда разрабатываемый им принцип коллажа в кино. Детально этот принцип он применил в картине «Сюжет для небольшого рассказа». Но это было позже.

А тогда он только что закончил свою картину «Ленин в Польше». Это было ново, во многом неожиданно. Здесь художественное кино впервые пробовало передать ход размышлений великого человека, выраженных в его внутреннем монологе. Большинство этих размышлений возникало из конкретного зрительного ряда, мы как бы следили за взаимодействием того, что находилось в поле зрения Ленина и что происходило с ним самим. Мысль Ленина была словно вплетена в систему этих пластических координат, таким образом рождался эффект присутствия великой личности в живом пространстве, в среде самой обыденной. И эти снятые как бы скрытой камерой кадры были уникальны своей сиюминутностью.

Замечателен в этом отношении эпизод, когда Ленин посещает иллюзион, смотрит тогдашнюю хронику. Мы видим и самую хронику, и Ленина, его реакцию на экранные события. Мы слышим и его голос, когда он идет по улице, размышляя про себя по поводу кинематографа Патэ и его возможностей.

Иллюзион — в данном случае обстоятельство, в котором реально очутился Ленин. Но как важно, что это самое обстоятельство мы увидели воочию, что удалось его «оживить». Ожившая хроника дала нам возможность, повторяю, представить и человека, ее смотрящего. Как все-таки важны эти ходы кино: через хронику, через улицы, через подлинные интерьеры приблизиться максимально к этой иллюзии, к этому великому, данному одному кинематографу эффекту присутствия, пребывания.

— Как же могущественно кино! — думал я, смотря фильм. — Как активна его общественная функция, когда оно истинно художественно. Кино благодаря техническим своим возможностям, во-первых, и благодаря новым принципам работы с киноактерами, во-вторых (импровизация, провоцирование естественных реакций косвенными, непрямыми задачами, наконец, самый метод скрытой камеры), приближалось к той высокой степени реальности, к тому качественному взрыву, который резко обновил экран, доведя заложенный в нем коэффициент достоверности до максимума.

Были, помню, тогда уже и такие фильмы, как «Собачий мир», «Гневное око», а позже «Дикий глаз», которые варварски вторгались в этику кинематографа, нарушая ее беспардонно, играя и провоцируя истинную ненависть и истинные убийства.

Кино становилось тем оружием, владеть которым было уже небезопасно для мира. Так, по крайней мере, казалось мне тогда. Время этих тревог не то чтобы миновало, но, думаю, зритель стал умнее, мудрее, что ли. Однако острота этого вида оружия все же осталась. И мир по-прежнему воюет этим самым оружием по разные стороны баррикад.

Наши актерские этюды

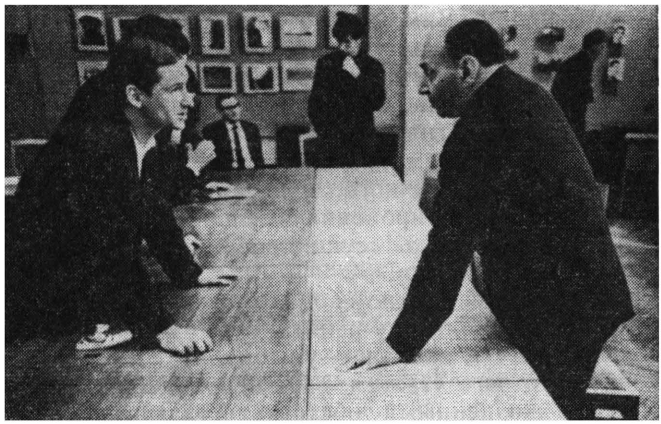
Актерские этюды у нас смотрели Ю. Я. Райзман и А. В. Мачерет. Юлий Яковлевич Райзман, анализируя наши работы, был всегда очень точен, лаконичен в оценках, а в жесте — элегантен, пластичен. Он словно изящно фехтовал своими удивительно артистичными руками. Если рисовать его портрет, нужно непременно обратить внимание на руки, без которых образ утратит это изящество жеста, Юлию Яковлевичу органически присущее. И очень заразительно и как-то ослепительно молодо смеялся.

Александр Вениаминович точку зрения Юлия Яковлевича почти всегда разделял, и их педагогиче-

ский дуэт был по-своему замечателен: точная, острая мысль Райзмана и бурная, я бы сказал, «гейзерная» — Мачерета.

А. В. Мачерет свою темпераментную речь всегда снабжал вводным словом «вщегря» (вообще говоря). И между собой, по-доброму, мы так и называли его — Вщегря.

Юлий Яковлевич привил нам вкус к «подробной жизни», к процессу. И очень не любил в наших этю-



Юлий Яковлевич Райзман, анализируя наши работы, был всегда очень точен, лаконичен в оценках, а в жесте — элегантен, пластичен.

дах так называемых «пропусков» этого процесса: «Вот здесь у вас «пропуск», и здесь... Ну, а это уже, дорогой мой, сплошной «пропуск»!»

Он поощрял импровизацию в наших работах, но, будучи человеком точным и ясным, не любил, когда импровизация «затапливала берега».

Помню, Карен Геворкян со своим товарищем Виктором Архангельским показывали этюд по одному из рассказов Аркадия Аверченко. Виктор сидел вальяжно на диване в каком-то боксерском халате, курил трубку и изображал из себя барина. Вскоре появился Карен, и они, непринужденно болтая, принялись за чаепитие. Карен открыл кран самовара, и из крана в чашку какой-то витой, изломанной струйкой побежал кипяток. Карен и Виктор продолжали непринужденно болтать, совершая на ходу столь же непринужденно свои «физические действия». Тем временем наполнилась одна чашка, затем — вторая. Пора было закрывать кран. И Карен попробовал

это сделать, но... кран не закрывался. Непринужденная болтовня уже начинала носить несколько нервозный характер. Карен тщетно прилагал всяческие усилия, но вода текла. Тогда ребята окончательно решили сделать вид, что ничего не происходит, все нормально, но это-то их и погубило. Кипяток, затопив поднос, вытек уже на стол, затем подобрался к его краю, и вот уже со всей беспардонностью лился на пол. Мы с напряжением ждали, чем же это кончится, как ребята выйдут из положения. Тем временем горячая лужа подошла к туфлям А. В. Мачерета, и тот, как бы капитулируя, поднял ноги над полом. Карен и Виктор смотрели только друг на друга, выпучив по-рачьи глаза, однако «этюд» не прерывали, словно их околдовала какая-то демоническая сила. Наконец Юлий Яковлевич захлопал в ладоши, давая сигнал к прекращению этюда. Мы грохнули шквальным хохотом.

Это был урок ложного, неистинного поведения, урок полного игнорирования «мелочей», а вместе с ними — и всей правды «существования в предлагаемых обстоятельствах».

— Понимаете, словно сковало что-то! — жаловались Юлию Яковлевичу ребята.

— «Зажим» и сковал, — улыбнулся Юлий Яковлевич, — а отчего «зажим»? От неправды, от пренебрежения жизненными обстоятельствами. Как видите, серьезный «пропуск» — правду пропустили.

«Преступление и наказание»

Из всех нас Глеб первый решил выйти на открытую встречу с пленкой. В основном же курсовые работы наши сводились к постановке с актерами отрывков на сценической площадке. И принимал их у нас Юлий Яковлевич Райзман.

Глеб нашел студента операторского факультета ВГИКа, которому институт выделил некоторое количество пленки тоже для курсовой работы, ну и аппаратура, естественно, была институтская.

На роль Сони Мармеладовой Глеб пригласил молодую актрису Театра имени Моссовета Маргариту Терехову. Роль же Раскольникова предложил мне.

Сейчас не очень помня все подробности нашей работы, я остро держу в себе ощущение ее атмосферы, ее сыроватый, какой-то пронизывающий, знобящий запах. Да, нас знобило в то время. Очень уж грандиозен был автор, дерзость наша была едва ли не безумна. Нас знобило еще и буквально, потому что

стоял март — сырой, пронизывающий месяц, и комнатка старого общежития, где жила Рита Терехова, была неуютна и холодна. Между тем трудно было придумать более подходящее для наших репетиций место, чем это — своей нетопленностью, сыростью оно совпадало с раскольниковским жильем, уводило в то время, в ту жизнь. А может быть, думаю я теперь, мы просто нафантазировали себе такой эту комнатушку, никакое это не совпадение. Впрочем, установить трудно — общежития давно уже нет. Но чувство озноба осталось в памяти.

Я бродил по Москве, а мне казалось, что я брожу по Петербургу, и это опьянение было блаженно и удивительно. Меня постоянно тянуло в эту каморку, скорей туда, чтобы вновь пронизал этот озноб, этот восторг процесса, процесса, в котором, как учил нас Райзман, не должно быть пропусков, не расплескать, уловить его извивы и парадоксы, подробно пронаблюдать его, прочувствовать и пережить.

Мы сидели у Риты, разумеется, при электрическом свете, однако было ощущение, что при керосиновой лампе. То и дело открывались двери и прямо с улицы врывался ветер (прихожей там не было) и колебал воображаемое пламя. Какие-то люди заглядывали к нам, иногда целыми компаниями, мы же, склонившись над текстом, отмахивались от незваных гостей, и те, недоумевая, исчезали. Помню, появилась счастливая клыкастая физиономия юного Никиты Михалкова. Физиономия эта радостно спросила нас: «Ребята, согреться не хотите? Не замерзли?.. Ну как хотите!» И со столь же радостным выражением исчезла. Появлялся Ритин партнер по фильму «Здравствуй, это я!» — Армен Джигарханян, тогда еще мало кому известный актер. Он молча садился в углу и, помолчав, молча же уходил. Все эти люди не мешали нам, мы с ними просто не вступали в контакт. А впрочем, они даже чем-то нам помогали. Казалось, что все они тоже участники этого спектакля, рождавшегося в нашем воображении. Я помню эти хлопающие двери, какие-то странные реплики, мартовский ветер, врывавшийся в каморку, а вместе с ветром врывалось и ощущение мира, который стоял где-то здесь, за дверями, больной и пронзительный.

Потом мы несколько раз репетировали уже в Доме кино. Помню, во время одной из репетиций Рита, узнав, что внизу выступает Булат Окуджава, отпросилась у Глеба на десять минут послушать. Может

Роль Раскольникова в курсовой работе — отрывке из «Преступления и наказания» — Глеб Панфилов предложил мне.

быть, эта просьба обидела Глеба, только сам он почему-то не пошел. Я же пошел. Только на десять минут — обещали мы с Ритой. Мы прошли с ней на балкон и устроились на ступеньках.

Булат Окуджава спел несколько песен, затем, прежде чем перейти к очередной песне, сказал:

— Время бежит... Еще не так давно я выступал на этой же сцене. И те же люди, которые сегодня аплодируют мне, тогда почему-то свистели или выходили из зала возмущенные. Я вижу опять эти лица. И не вижу их возмущения. Почему они пришли? Что изменило их? Может быть, время? Я не сержусь на них...

И он спел «Молитву» Франсуа Вийона:

Господи, твоя власть,
Дай рвущемуся к власти навластвоваться всласть...

Мы с Ритой переглянулись, посмотрели на часы — десять минут уже прошло.

Умному дай голову, трусливому дай коня,
Дай же ты всем понемногу и не забудь про меня!

А время шло, и по тому, с каким упоением Рита слушала певца, я понял, что уходить она и не собирается. Это уже походило на побег!

И вдруг я почувствовал у себя за спиной тяжелый взгляд Глеба. Глаза его смотрели испепеляюще.

А поэт пел:

Господи, мой боже, зеленоглазый мой...

Оглянулась и Рита. Мы, как двое сбежавших с уроков школьников, виновато глядели на «учителя». Глаза Глеба были суровы, и я не на шутку испугался — такой в них горел гнев. Я понимал, что надо встать и просто пойти за ним. И Рита это понимала. Но встать почему-то мы не могли. И тогда Глеб повернулся и ушел. Но прежде произнес жестко:

— Вы предатели!

Мы сидели с Ритой, опустив головы, и действительно чувствовали себя предателями нашего общего дела.

Дай же ты всем понемногу и не забудь про меня!—

закончил певец.

— Пошли, Рита, — сказал я уныло.

— Пошли, — сказала она.

Глеб сидел у окна. Когда он обернулся, я увидел у него на глазах подобие слез. И только тут я понял меру своей вины перед ним. Он был полон той высокой творческой одержимости, до вершины которой я, увы, еще не мог подняться. Я позавидовал ему.

И этот его урок запомнил на всю жизнь. И всю жизнь убеждался от картины к картине, что Глеб был прав. Но высот его творческого максимализма так и не сумел достичь.

Практика на «Тамани»

Мы с Юрой Тягно живем в поселке Оленевка на берегу Черного моря. У нас практика на картине «Тамань» у режиссера Станислава Ростоцкого. На крутом обрыве стоит «хата старухи», а чуть подальше построены «окрестности Тамани». Место это удивительное. У Лермонтова, правда, Тамань кажется более захолустной. Такая же она на старых рисунках. А здесь дикий, очень живописный берег, но захолустья нет.

В ожидании «режима» мы вместе со Станиславом Ростоцким стоим у высокого крутого обрыва. С одной стороны, спокойное и беспредельное море, приносящее снизу солоноватые запахи, с другой — степь, жарко окутывающая ароматами своими, дурманными и пряными. Режиссер рассказывает об Эйзенштейне, у которого учился, которого боготворил. Рассказы о великом мастере в моей памяти теперь погружены именно в это ощущение терпкого настоя из морских и степных запахов. Не все и помню из услышанных рассказов, но прочно во мне живет вот это: «режим» еще не наступил, солнце уже низко висит над морем, но странно, жара не убывает, а наоборот, кажется еще нестерпимее. И со стороны степи навстречу солнцу медленно движется нечто шарообразное и огромное, похожее на голову Мастера. Должно быть, это было что-нибудь из области степных миражей, галлюцинаций. Выпукло выделивается под лучами встречного солнца большой лоб, отливает бронзой.

— Пожалуй, все-таки окунусь, успею до «режима», — говорит Ростоцкий, не выдерживая жары и спускаясь к морю.

Мы же под впечатлением его рассказов какое-то время еще стоим и завороженно глядим в сторону степи.

Звуки становятся все отчетливее, все звонче. Внизу, под обрывом, хотя это ведь очень далеко, близко плеснула рыба. Мы посмотрели вниз. Ласта режиссера взметнулась над водой и снова погрузилась в нее. Солнце лениво, но неизменно подкрадывается к «режиму». Духота отступает.

Наша поездка в Черноморск ознаменовалась ге-

неральной стрижкой. Юра постригся наголо, под нулевку, а я так, чуть-чуть. С большой гладкой головой и с бородкой Юра похож на кого-то из членов Государственной думы. Может быть, на Родзянко. Хотя у Родзянко на голове что-то, кажется, росло. Рядом с Юрой, с его крупным стриженым затылком, с его загорелыми могучими руками штангиста я не смотрелся. Видимо, эта внешняя Юрина сила создавала у окружающих впечатление о нем как о человеке непоколебимом, уверенном в себе. Мнение это было ошибочно. Стыдно и горько сознавать, но я ведь тоже стал пленником этого штампа плохого кино. А ведь я чувствовал, что какой-то внутренний разлад точил его. Но и на меня, хотя я знал его все-таки больше, чем остальные, действовал внешний облик несломимого гиганта.

Я поливаю из ведра на его стриженую голову, на его загорелые плечи, и вода звучно рассыпается брызгами об их железную мощь. Ощущение силы и удали до сих пор не оставляет меня.

Как-то к обеду, когда нам привезли из Черноморска в огромном бидоне борщ, Юра где-то раздобыл дольку чеснока. Всего лишь одну дольку, а он радовался, как ребенок! Лицо его выражало еле сдерживаемое счастье. Я, помню, даже поразился тогда. По-прежнему прочно живет в моей памяти его счастливая белозубая улыбка и перламутровая долька чеснока в его крупных пальцах. И когда он ел, это был обжигающий праздник чеснока, праздник простого. И это было удивительно. И непобедимо.

Его уход из жизни для меня по-прежнему загадка. Особенно когда я вспоминаю Юрину улыбку и дольку чеснока, переливающуюся перламутром в его сильных пальцах. Все не дает мне покоя эта перламутровая долька.

Ю. Я. Райзман сказал по поводу одного нашего этюда:

— Я испытал миг счастья. Ибо здесь был миг искусства.

Странно, подумал я, почему он говорит «миг»? Может, ощущение, которое рождает искусство, измеряется мигами, то есть это нельзя испытывать долго? Что имел в виду Райзман? Зыбкость впечатления, его сиюминутность, краткость? Или, быть может, истинное в искусстве длится лишь миг?

И снова мне вспоминается Юрин «этюд» с чесночной долькой. «Миг счастья».

Все мы были как некая команда матросов, со-

бравшихся на суше, на учение, обязанных пройти определенные испытания, прежде чем отправиться в бурное море и нелегкое плавание. И самым надежным матросом из нас казался Юра — из тех, что бойко крепят канаты, надежная осанка и крепость которого передавалась всем нам. Но он сломался еще на суше. Событие, поразившее нас своим алогизмом. «Беречь себя!» — запоздало вспомнилось нам напутствие Шкловского. Сейчас мы уже не были теми беспричинно веселящимися студентами, о которых я писал вначале. И только Юра в моей памяти улыбался счастливо, держа в пальцах перламутровую чесночную дольку.

...Мы с Юрой пришли в рыбачий поселок. Помню какой-то до странного пустой домик из ракушечника, голый стол, на нем остатки какой-то рыбы. Думаю, здесь рыбаки не жили, а просто собирались. Шершавые руки рыбаков. Их лица. Такие же шершавые. Все крупно. Сильно. И Юрин восторг от их лиц, от их покоя, от их силы.

А в другой раз мы плыли на рыбачьем парусник: режиссер взял нас с собой. Мы все стояли на палубе. Море качало нас. Я едва держался на ногах, меня бросало из стороны в сторону. А Юра стоял на палубе прочно, надежно, и снова на Юрином лице пел восторг. Какое-то торжество, ему одному ведомое. Меня же швыряло, мне было не до восторга. Но как все это увязать? Эту коренастость, эту надежность матроса с тем, что случилось?..

Юрины строения. Как это у Семена Кирсанова: «Но ливень смыл строения мои». Нет, Юрины строения ливень не смыл.

Он окончил архитектурный факультет художественного института в Киеве. И оставил после себя в городе две спроектированные станции метро. Сейчас, часто выходя на этих станциях, я думаю о Юре. Что-то в этом человеке было загадочное и сильное. Но силе его не суждено было реализоваться. Так он и остался для нас матросом на суше, хотя вся его внутренняя стихия, его мощная фигура, казалось, были созданы для плавания в шторм, широкого и мятежного. В Киеве иногда нет-нет да и потянет меня к его строениям. Это значит: что-то накопилось в памяти.

...Мы с Юрой идем пешком к морю, где стоит объект «хата старухи». Путь по степи неблизкий, к тому же солнце печет немилосердно. Я отстаю немного. Юра шагает уверенно, крупно. Интересно, думаю

Юра шагает уверенно, крупно... Юрина спина играет мускулами на солнце, будто он несет это солнце на себе, как тяжелоатлет в цирке.

я с некоторой даже обидой, чувствует ли он, что я еле-еле плетусь сзади? Он укрупняет шаг, словно поддразнивает меня. Я безнадежно отстаю. Юрина спина играет мускулами на солнце, будто он несет это солнце на себе, как тяжелоатлет в цирке. Все больше и больше растворяется в солнечном мареве, и в конце концов окончательно пропадает за горизонтом. Почему он уходил от меня? Я иногда спрашивал его об этом. Он не отвечал, улыбался виновато. Так и ушел он насовсем. Растаял в солнечном мареве. Атлант со странной, кем-то смертельно раненной душой. Не реализовав себя. Остались только его рисунки, портреты ребят, начертанные с добрым юмором, с улыбкой светлой, непечальной.

Урок ушедших в песок намерений

Когда настала пора дипломов, Иван Александрович Пырьев пригласил в свое объединение меня и Георгия Кропачева.

— Хотите снять «Вия»? — спросил он.

— Хотим, — ответили мы дружно.

Но Пырьев имел в виду другого «Вия», а не того, который вообразили себе мы, перечитав после нашей встречи Гоголя. Вот тут-то мы и просчитались.

Георгия Борисовича Кропачева, Жору, мы называли «пан Кропачек». Чем-то он напоминал клерка. Закончил архитектурный факультет Ленинградской Академии художеств. До недавнего времени работал на «Ленфильме» художником-постановщиком.

Ну и досталось же нам! Судьба, послав нам «Вия», щедро подливала масла в огонь. Было жарко. Было трудно. Было адово. Надо было выжить. Мы прошли через горнило трех художественных руководителей. Ситуация на выживание — так назовем мы эту ситуацию потом. Все смешалось. Люди и кикиморы, упыри и нетопыри — мы все «варились» в одном котле. А началось все так радужно, так безоблачно.

Мы представляли себе легенду, вырастающую из мира достоверности, реальности. Так, нам казалось, было и у Гоголя. Не бутафорская сказка-легенда, а мир с реальной плотью, мир, из которого, однако, торчали копыта фантастического. Традиция достоверной сказки тогда еще была не разработана. Мы писали в нашей экспликации: «Реальное и фантастическое. И то и другое через достоверность. Проблема эта, — бодро писали мы, — активно занимает нас. На наш взгляд, современное кино вплот-

ную приблизилось к изображению фантастического на экране, не прибегая к насилию над конкретной природой кинематографа».

Однако нам не удалось убедить в этом нашего художественного руководителя Александра Лукича Птушко, правоверного и последовательного сказочника. Иван Александрович Пырьев нашу позицию также не разделял. В результате фильм получился эклектический. Там, где торжествовал Александр Лукич, торжествовал жанр чистой сказки. Там же, где нам удавалось протащить нашу позицию «достоверной сказки», эта достоверность вступала в конфликт со «сказкой Птушко», получался чистый винегрет. Нет уж, коли идти на такое дело, надобно было идти до конца. Увы! Мы не были последовательны и упорны. Забыли, что говорил ритор Горобец у нас же в сценарии:

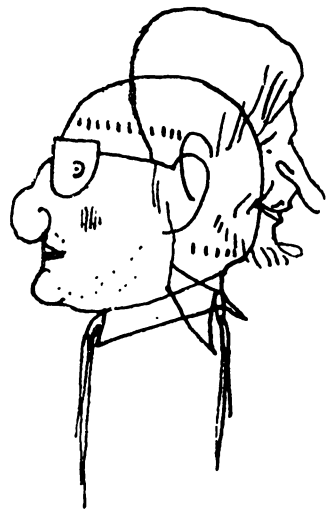
— А я знаю, почему пропал он. Оттого, что побоялся. А если бы не побоялся, то ведьма бы ничего не смогла с ним сделать.

А мы побоялись.

Помню, начинался сценарий с эпизода бурсацкой бани, когда под низким деревянным потолком сошлись бурсаки «стенка на стенку», сплелись их могутные тела, их казацкое упорство, и было в этом эпизоде что-то лихое и вместе адовое, замешанное на парах, на жути, на глухом сопении...

Почти целиком сохранился в картине эпизод, когда ведьма седлает Хому. Там сберегласъ эта странно-реальная и нереальная жуть до того момента, пока Александр Лукич не ввел свою гвардию из котов и чучел на ниточках. Так эти две стихии и сохранились в картине. Нет, не готовы мы были в своем дипломном фильме идти с рогатиной на традицию, кишка была тонка. Выждать надо было, силы поднакопить. Мы этого не сделали. Так и поделом! И было бы наивно упрекать мастеров Ивана Александровича Пырьева и Александра Лукича Птушко в том, что они не вполне поняли нас. Они видели другое кино. И это было их право. Мы-то их не переубедили.

Казалось бы, поссориться в этой ситуации нам было раз плюнуть, но мы держались. Сколько раз всякого рода «демоническая сила» работала на разъединение, на раскол. Мы были верны друг другу. Поэтому, я думаю, и выжили. Мы помнили завет Виктора Шкловского «беречь друг друга!» Сейчас, встречая Жору на «Ленфильме», я ощущаю всякий



Когда настала пора дипломов, Пырьев пригласил в свое объединение меня и Георгия Кропачева.

раз прилив нежности и признательности за верность, за порядочность, за честность, за то, что «нечистая сила», нас окружавшая в самом буквальном смысле, не развела и не смяла нас.

Первоначально Вий должен был быть невысокого роста, карлик с огромной нечеловеческой силой, продирающийся наружу, из-под земли, с треском взламывающий пол. Сначала слышатся глухие подземные толчки, удары, затем треск разламываемого пола, и, наконец, появляется снизу Вий. Такова была идея. Затем постепенно Вий был превращен в мягкую игрушку с глазами-блестками. Вий одомашнивался, походил на Деда Мороза. К замыслу, поняли мы тогда, нужно тоже продираться с невероятными усилиями, взламывая пол, кровавя пальцы, а иначе — бессмысленно, иначе — бука, елочная игрушка из фольги.

Я, как сейчас, слышу голос Александра Лукича Птушко: «Шуруй, шарага!» Так бодро и оптимистично обращался он к «нечистой силе», ко всем этим упырям и вурдалакам. Эти упыри долго потом снились мне и Жоре.

Искупавшись в этом котле вместе с «нечистой силой», мы вышли по-своему закаленными и умудренными. Только иногда мне кажется, что я несусь куда-то вверх по лестнице, неся на руках Ивана Ивановича, «упыря», скромного бухгалтера из комбината столовых.

Умелец и сказочник

Александр Лукич был большим умельцем. Он постоянно что-нибудь изобретал на площадке. Он говорил, что если в картине не наберется тридцати трюков, над которыми можно было бы поломать голову, такое кино ему снимать неинтересно. Во время войны, в Алма-Ате, он руководил комбинированными съемками с танковыми атаками.

С актерами он работать не любил и, как школьник, увлеченный какой-нибудь машинерией, отлынивал от этой «нудной» работы. Он загорался и раскрывался в трюках, в выдумках.

Было в нем что-то детское, мальчишеское, что-то от юного конструктора. Во время войны он был знаменит еще и тем, что делал обувь режиссерам, и все они ходили в туфлях «от Птушко».

Чем Александр Лукич только ни занимался в своей жизни! В свое время даже изобрел «счетную машину», подобие арифмометра. Так, по крайней ме-

ре, он нам рассказывал. Но то, что он прекрасно резал по дереву, по кости, это мы своими глазами видели. Делал он и камеи из раковин. Ну, а что рисовал великолепно, об этом и говорить не приходится.

Как-то я глянул в глазок кинокамеры, и мне показалось, что композиция кадра могла быть и другой, что она не оптимальна. Я сказал об этом Александру Лукичу. И произошел взрыв:

— Как?! Мне?! Королю композиции?!!

Я-то, признаться, не знал, что «король композиции» именно он. Что угодно, выдумщик, золотые руки, но что «король композиции», я как-то не слышал. Птушко продолжал кипеть. Я что-то лепетал в свое оправдание. Наконец, он поднялся и ушел из павильона домой, сердито опираясь на свою палку. Он не хотел слушать никаких оправданий. А вернуть его надо было. Продолжать снимать дальше означало бы бунт. Мы послали с извинительным письмом к Птушко домой гонца-дипломата, ассистента по реквизиту Сашу, человека, умевшего действовать успокаивающе, как валерьяновые капли.

Вскоре Птушко вернулся, а сзади шел Саша с благостным лицом. Александр Лукич молча сел в кресло, еще продолжая дуться, медленно выпуская из себя оставшиеся пары. Но, надо признаться, он был отходчив и умел быстро увлечься чем-нибудь новым. Мы в следующий раз старались меньше заниматься композицией, когда он присутствовал на площадке, и отдавали ее на откуп «королю».

Надо сказать, что действительно великолепный умельческий дар Птушко рождал у него веру в собственную универсальность. Но он же, видимо, создавал и иллюзию всеумения, даже вседозволенности, и заносило его в сферы, где одного только дара умения, рукомесла было не всегда достаточно, например, в поэзию. Но без этого образ Александра Лукича, или Лукича, как многие любовно называли его, был бы неполным. В этом отчасти сказывался его характер, отчасти и характер времени, его выдвинувшего. Так, например, однажды он признался нам, что в фильме «Сказка о царе Салтане» он дописывал некоторые строчки... за Пушкина.

— Как! — удивились мы. — А как же пушкинисты допустили?

— А я их... палкой, — засмеялся Лукич, поглаживая свою украшенную собственной резьбой палку.

— А-а-а... — понятливо протянули мы.

Ревнитель Пушкина, известный режиссер Григорий Львович Рошаль написал после смерти Птушко некролог, в котором были и такие слова: «Пройдет время, отпустит сердце боль утраты, и можно будет говорить о некотором своеволии трактовки, выразившемся хотя бы в приписанных к поэме стихах» (речь идет о «Руслане и Людмиле». — *К. Е.*).

Я вспомнил это обстоятельство только потому, что иначе беспокойный, неуемный образ режиссера-сказочника, талантливого руского умельца Александра Лукича Птушко потерял бы свой объем, ту «шершавинку», без которой личность художника выглядела бы хрестоматийно. А он был живым человеком, со всеми ошибками, с перехлестами характера, со своим норовом. Без перехлестов этих Лукич — не Лукич. И Пушкин, я думаю, простил бы его.

Помню, снимали мы в «Вии» допоздна одну из самых страшных ночей — третью, когда все рушится в церкви, когда «нечистая сила» входит в раж и лезет отовсюду, когда огромная люстра падает с высоты, поднимая клубы пыли, а вся «шарага» пляшет и ликует в шабаше. Адова ночь. Адова съемка. Александр Лукич, довольный, пошел после съемки домой пешком по снежку. Он жил рядом. Мы ждали машину. Она вскоре приехала. Выезжая из проходной, мы вдруг заметили запорошенную снегом фигуру Александра Лукича, словно выросшего из сугроба в свете фар. Он подошел ближе и сказал счастливо: «Братцы, а съемка-то была веселой!» Я помню его довольное лицо, румяное от мороза, лицо мальчика и сказочника одновременно, умельца и выдумщика. Бывал он, конечно, и капризен, и обидчив, и крутоват, но кто из них, выделенных тем временем, не был капризен и крут. И все-таки он был для нас в первую очередь сказочником из нашего детства, автором фильмов «Золотой ключик» и «Новый Гулливер», и мы были ему обязаны многим и благодарны за многое, а главное, за его бесконечный талант выдумщика и фантазера. И я никак не могу забыть его в тот вечер, когда он возник в свете фар, запорошенный снегом, как рождественский Дед Мороз. Я помню его счастливое лицо в зимней мохнатой шапке с опущенными ушами. На лицо его падают снежинки, изо рта идет пар, а сказочник радостно кричит нам, пытаясь заглушить шум мотора: «Братцы, а съемка-то была веселой!»

Неистовый Иван Александрович

Это был человек широкого размаха. Был крут, но и делами добрыми знаменит. Он основал Союз кинематографистов СССР. Словом, о нем можно было сказать словами Пушкина: «Простим ему неправое гоненье, он взял Париж, он основал Лицей». Конечно, Парижа Пырьев не брал, но Курсы кинорежиссеров создал. Уже за одно это мы ему благодарны.

Долгое время Иван Александрович был генеральным директором «Мосфильма». Но годы шли и сокращали и его темперамент, и его территорию. Вроде бы он оставался тем же, но время его все-таки уходило. В конце концов территория его сузилась до масштабов объединения, которым он руководил. Это было его удельное княжество. В миниатюре оно представляло как бы модель его былого могущества. Но только модель. Отсюда он еще грозил, еще пускал в бой свои «потешные полки». И на стенах «крепости» еще появлялась его высокая маршальская, нервно изломанная фигура и слышался его зычный голос. Однажды, когда он собирался снимать «Братьев Карамазовых», а утверждение постановки проходило сложно, я встретил его в комнате секретаря объединения. Иван Александрович был в пальто, без шапки, волосы упали на лоб, и он, человек воинственный и смерчеподобный, сказал устало и грустно, жалобно даже:

— Вот, Ершов, я — народный артист, а и мне тяжело!..

Да, этот человек в свое время мог многое. Теперь он стоял растерянный и ничего не понимал. Ему были присущи наивность, безудержная страсть, даже деспотизм и в степени весьма немалой. Он тоже был последним из могикан.

Обычно Иван Александрович сидел за большим столом, а рядом с ним его заместитель по объединению Арнштам Лев Оскарович, человек большой и печальный, как виолончель. У Льва Оскаровича были грустные слезящиеся глаза и мягкий голос. И когда Иван Александрович метал громы и молнии, Лев Оскарович смотрел на вас и словно просил понять, переждать, дескать, все пройдет, потерпите, и потом мудро, не раздражая, замечал Пырьеву: «Ну, Иван!..» И проходило. Не сразу, конечно, надо было громам успокоиться, отгромыхать.

Этот необузданно-темпераментный человек творил свою эпоху, свою страстно-риторическую эстетику, его человеческий и художнический вольтаж был ог-

Иван Александрович Пырьев был человек широкого размаха. Был крут, но и делами добрыми знаменит.

ромен, и если иным его фильмам недоставало глубины, зато в них жил темперамент искренности, во всяком случае, в противном его заподозрить было бы трудно. Когда кто-либо с ним знакомился близко, то становился пленником его темперамента, заражался им.

Директором объединения у Пырьева был Исаак Петрович Биц. Человек Ивану Александровичу необычайно преданный и личность своеобразная, умевшая держаться автономно, при всей зависимости от пырьевского нрава. К тому же Исаак Петрович был человеком с чувством юмора и, при всей жесткости, его отличала доброта поступков. Нам он помогал, чем мог.

Показывали очередной материал «Бурсаки на вакациях». Пырьев был мрачен, редактура молчала и пырьевской суровости соответствовала. В одном эпизоде толстый бурсак, сделав ладошку лодочкой, упал всей своей массой на бабочку и сладострастно стал ее из-под себя вытаскивать. Молчание зала взорвал смех Бица. Никто его не поддержал. Все с осуждением смотрели в его сторону, давая понять, что когда мэтр молчит, смеяться бестактно. Мы тоже удивились его дерзости. Но и были благодарны ему за его мужество. Так мог поступить только человек, искренне нам сочувствующий. После просмотра он чуть виновато посмотрел на нас, развел руками, мол, хотел помочь, да не вышло. Конечно, его реакция ничего не решила, а лишь удивила, но я до сих пор признателен ему за этот мужественный диссонанс, и руку, протянутую нам в суровой темноте зала, никогда не забуду. Зачем он это сделал, до сих пор я спрашиваю себя. Какая ему в этом была корысть? Никакой, полагаю. Он, человек умный, осторожный и логичный, поступил явно алогично. Это была та самая странная доброта его поступков.

Он был участником войны. Был ранен в плечо. От этого у него была немного странная осанка Словно он пожимал плечом, слегка его приподымая.

Когда Иван Александрович Пырьев умер, на его похоронах Биц стоял на ветру без шапки, чуть приподняв плечо, словно удивляясь чему-то. Было холодно, был яростный ветер, по-пырьевски неистовый. После похорон Биц простудился. И вскоре его не стало. Говорили, что Иван Александрович позвал за собой своего верного директора.

Глеб выбирает «Брод»

«В огне брода нет» — так называлась дипломная картина Глеба Панфилова. Глеб заранее верно рассчитал свой брод и вышел из огня с честью, вышел на твердую почву мастерства.

В Панфилове удивительно сочетались рациональное начало с интуитивным. И то и другое — и умный расчет, и джинн иррационального — в нем жили всегда, но тогда, на Курсах, он держал этого джинна под замком, вероятно, сам его побаивался немного, и всем нам казалось, что Глеб рационален чрезмерно. Казалось это и мне, знавшему его лучше других. И вот после длительного заточения Глеб выпускает этого джинна на свободу. Теперь, наконец, в нем возникла гармония этих двух, казалось бы, противоречивых сил — мощного расчета и столь же мощной интуиции. Без последней Панфилов не был бы Панфиловым. Но и без первого тоже.

Я был рад, что, наконец, закончилось тайное, утробное существование его джинна. Однако, понял я, режиссеру нельзя выпускать этого джинна до поры. Я, например, тогда чересчур доверял интуиции, импровизации и не учел их разрушительной силы. Взаперти, конечно, джинн может и задохнуться, но прогуливать джинна надо «на цепочке».

Часто, приезжая к Глебу в Москву; я нахожу его где-нибудь в парке, прогуливающимся «с джинном на цепочке». Иногда, правда, это бывает собака Николь. Глеб любит думать, фантазировать во время ходьбы, но я вижу, как цепочка в его руке начинает натягиваться и пальцы то прочно сжимаются, то выпускают ее.

Не вешайте носы, мальчики!

Пора как будто поставить точку. На какой же ноте? Ведь я пишу хронику жизни на Курсах. И о том времени, когда Курсы только что закончены, а тех двадцати лет спустя пока еще нет, ведь так я и обещал в самом начале своих записок.

Итак, мы только что закончили Курсы, и все впереди! И вот мы выстроились в веселый пингвинний строй и готовы шагать.

Леонид Захарович, пожалуйста, ваш знаменитый щелчок, как сигнал к маршу! И Леонид Захарович сводит средний и большой пальцы вместе и производит громкий мажорный щелчок, словно хлопок портсигара. Пошли! Музыка, громче! Мы шагаем бодро, не показывая, что у каждого из нас в горле комок, а кто-то тычется в спину товарища и хлюпа-

ет носом. Ну-ну, нехорошо! Бодрее, мальчики! Вперед, пингвины!

— Илья Иёсич, пободрее, прошу! — командует Трауберг.

В самом деле, наш неунывающий староста еще покуда с нами. И все еще покуда хорошо!

— Ну, ребята, дружно! — одобряет Илья. — Все вместе: зыбкость, притертость, щелчок! Хорошо! Еще дружнее! Зыбкость, притертость, щелчок!.. Еще, еще! По-строевому! Эх, зыбкость, притертость, щелчок!.. Веселей!.. Зыбкость... Притертость!.. Щелчка не слышу!.. Ага, вот он!.. Зыбкость... зыбкость... зыбкость... все-таки зыбкость... или качательность... но не окончательность!.. Все ведь еще впереди!

Мы — зимние сорта

Толя Черченко стал пропадать. Я пишу уже о наших днях, о начале восьмидесятых. Оба мы снова жили в Киеве, но виделись все реже. С кинематографом к тому времени он почти порвал. Сначала что-то писал для научно-популярной студии, но вскоре и это перестал делать. Он уже был, конечно же, не тот Толя, каким я знал его в школе, всеобщим любимцем и кумиром, и даже не тот, каким я знал его в самом начале наших Курсов — надменным красавцем, выбрасывающим по-страусиному ноги, как тогда, в общежитии, когда он вышагивал, как мим, в китайском белье. Толя заметно потускнел, и знаменитая его нижняя губа уже не оттопыривалась победно. И одет он был без той прежней элегантности беловоротничковой, и длинные красивые его руки не перехватывали манжеты с сердоликовыми запонками.

Год, может быть, я не видел его, а может, и больше. И вдруг окликает меня в коридоре студии долговязая фигура. Я сразу и не узнал его. На лице его была какая-то декоративная бородка, явно не шедшая ему. Мы обнялись. Он, улыбаясь застенчиво, полез к себе в портфель.

— Вот, Костя, хочу подарить тебе книгу.

И он протянул мне среднего формата книгу в красной коленкоровой обложке.

— Подпиши, Толя,— попросил я.

Он отошел к подоконнику и стал поспешно, волнуясь, писать.

Он волновался, и я волновался. Я не знал еще даже, почему, но чувствовал: случилось что-то очень

важное и даже более важное, чем просто книга. Я поблагодарил его за подарок, поздравил как-то бегло и с книгой в руках поспешил домой. Трудно сказать, что я испытывал по дороге. Я был счастлив, словно у меня в руках была моя собственная первая книга. Еще не прочтя книги, я уже радовался ей безмерно. Все-таки не пропал! Стало быть, жив курилка! Жив долговязый черт! И это случилось, когда все мы уже считали его почти без вести пропавшим, в списках не значившимся. Это и был один из запоздалых зимних плодов наших Курсов, и, значит, их, Курсов, победа. Толя победил себя! Это был вклад затерявшегося нашего товарища, сжегшего себя и возродившего себя из пепла, вернувшегося, наконец, и положившего прохладное и гладкое яблоко в корзину нашего братства. И вырастил он этот плод в тяжелые и холодные дни подступавшего безверия. Это ведь раньше всем нам было легче, когда мы мерзли сообща в общежитии в Серебряном бору, но грелись, прижимаясь друг к другу спинами. А главное, нас согревала тогда общая «веселая цель». Когда же мы расстались, противостоять невзгодам стало сложнее. Чем обособленнее мы стали со временем, чем дальше от нашего студенческого муравейника, тем драгоценнее была каждая наша победа, большая или малая, ибо она была добыта вдали от Курсов. Будучи разделены пространством, мы все же полны, я думаю, этого поддерживающего нас в трудные минуты чувства непотерянного братства. Оно греет постоянно. И пусть в корзину нашего общего урожая падают запоздало зимние тугие плоды, не беда, что много потеряно времени. М. И. Ромм ведь сказал, что главное в режиссуре — терпение. Не беда, что Толя не в кинематографе утвердил себя, а в литературе. Ведь все равно это принадлежит Курсам, их суровой школе, их братству.

Я раскрыл книгу. Слева Толина надпись: «Косте Ершову — однокашнику...» Что же он все-таки имел в виду? Ведь мы-то однокашники с ним вдвойне. И по школе, и по Курсам. Мы вместе прожили две жизни.

Одну радужную, безоблачную, счастливую, школьную. Другую — полную крушения иллюзий, утрат и разочарований, но и радостей, и тех сладких мук, которыми дарит нас творчество.

И я не знаю, которая же из этих наших двух жизней счастливее? Первая или вторая?..

Болшевские прогулки с Юлием Яковлевичем Райзманом (Вместо эпилога)

В просторное с высоким потолком помещение болшевского Дома творчества стройной походкой испанского гранда вошел восьмидесятилетний Юлий Яковлевич Райзман. Ничто не изменилось в нем с той, двадцатилетней поры. Разве что этой аккуратной седоватой бородки не было. Но как раз она-то и сделала его похожим на гранда. Зная неприязнь мастера ко всякого рода высокопарностям, приподнятым неточностям, решил свое сравнение тут же заменить на другое. Но почему-то продолжаю за это сравнение держаться. Иначе как же передать впечатление простоты и изящества одновременно, естественности и артистизма? Я смотрел на своего учителя и не верил глазам: да полно, действительно ли прошло двадцать лет?! За это время им были сняты картины «Твой современник», «Визит вежливости», «Странная женщина», «Частная жизнь» и вот недавняя — «Время желаний», с таким чувством современности, с такой пристальной наблюденностью, что охватывает зависть. Но зависть замечательная — к учителю, а она бывает только белая.

И вот мы гуляем с Юлием Яковлевичем по болшевскому парку, кружа вокруг главного корпуса.

Весна в Болшеве—в полном своем неглиже и в полной своей безудержности. Птицы изгалделись. Всякая спешит перекричать другую. И мы с Юлием Яковлевичем прогуливаемся под сводами этого обрушивающегося на нас птичьего гама. Такое беседе не мешает, напротив, поднимает ее тонус.

Говорю Юлию Яковлевичу, что за «отчетный период», то есть за эти двадцать лет, особенно нохвастать не могу, потерь все же больше, чем обретений. Юлий Яковлевич словно идет мне на выручку, отчего я еще больше тушуюсь.

— Смотрел ваших «Грачей»,— говорит он одобрительно,— актеры на высоте, актерская компания определенно получилась.

В птичий гомон иногда врывается шум проносящейся недалеко электрички, и откуда-то совсем уже близко доносится до слуха какой-то знакомо ноющий звук. Кажется, это звук пилы. Приближаемся: двое рабочих пилят под основание дуб, а двое других курят, отдыхают.

— Зачем они пилят его? — спрашивает, недоумевая, Юлий Яковлевич. — По-моему, дерево еще цело.

— Должно быть, все же высохло, листьев не видать,— говорю я.

— Да нет,— не соглашается Юлий Яковлевич. — Бывает же, что пилят и рубят, не разобрав. Потом выясняется, что ему бы еще жить. — И добавляет с грустью: — Ведь это же дуб — благородное, непреклонное дерево. Произведение природы.

Я киваю согласно. Мы идем дальше. Здесь тропка сужается, и нам не пройти вдвоем. Я стою, пропуская Юлия Яковлевича. И снова любуюсь удивительной его осанкой. Спокоен и уверен его шаг, а кисти рук, вынесенные чуть вперед, свободно покачиваются, сохраняя и неся в себе спокойную силу. Что же это за рубеж такой — восьмидесятилетие? Для одних мучительный и трудный порог, для других — какое-то новое качество, новое прозрение и воскрешение каких-то пробудившихся, еще не растраченных, новых сил. Таков и мой учитель. Две последние картины его явились явным тому подтверждением.

С Юлием Яковлевичем мы расстаемся до обеда. Потом мы снова гуляем. Сегодня седьмое мая. И мы невольно переходим к разговору о Дне Победы. Ведь Юлий Яковлевич руководил съемками акта капитуляции фашистского рейха:

— Вообще эти последние дни войны, которые мне довелось снимать, были удивительные. Воздух пах гарью и весной одновременно. А момент самой капитуляции по той взволнованной атмосфере, которая тогда царила, трудно с чем-нибудь сравнить! И вот на следующий день я лечу в Москву, чтобы проявить материал и быстро его смонтировать, потому что это должны были видеть все. Когда подлетали к Москве, уже гремел победный салют. Красиво и необычно было видеть его цветные россыпи сверху, с птичьего полета. Представляете меру моей приподнятости? Мы как бы опускались на букеты вспыхивающих, взметающихся ввысь огней!..

Проходим мимо свежего, бросающегося в глаза своей белизной пня — только что спиленного дерева. Дуб уже оттащили или увезли. Вокруг много светлой крошки — опилок. Рабочим нравится «ловить кайф» на территории Дома творчества. Сейчас трое из них устроились на качелях, на которых обычно кинодраматурги «раскачивают» сюжет. Четвертый фотографирует улыбающихся товарищей.

Мы бродим с Юлием Яковлевичем, совершаем круги, окольцовываем незатейливыми своими маршрутами Дом. На одном из деревьев приклеена записка: «Белок сладким не кормить!»

— А помните, Юлий Яковлевич,— говорю я, —

В последнее время Юлий Яковлевич часто бывает в Болшеве. И как же замечательно, что я встретил его, нестареющего, бодрого учителя, а главное — находящегося в прекрасной творческой форме.

как на этюде Карена Геворкяна из крана самовара пошел кипяток, и кран никак не закрывался, а Карен делал вид, что никакого кипятка нет. И если бы вы не прервали этого этюда, кипяток залил бы всю аудиторию, и мы бы сварились?

Юлий Яковлевич кивает и заразительно, как и тогда, двадцать лет назад, хохочет.

Мы вспоминаем с ним многих наших товарищей, и тех, что уже давно ушли от нас. По-разному распорядилась жизнь, но дух Курсов жив, Курсы были не зря, это главное, и доказательство тому — по-разному и в разное время пожинаемый ими, Курсами, урожай. Многих Юлий Яковлевич вспоминает по-доброму. В частности, говорит о большом последнем успехе Глеба — его «Вассе». При упоминании о Толомуше Окееве у него появляется улыбка:

— Замечательный режиссер, и с таким чувством юмора, а это ведь так немаловажно в нашем деле!

Почки на деревьях распускаются буквально на глазах, словно какая-то сила выбрасывает наружу сложенные тщательно до поры, складка в складку, зеленые полураскрытые зонтики. Остановить этот непрекращающийся фокус природы невозможно. Остается только дивиться этому мигу. Еще один такой миг — и парк зашумит листвой.

— А помните, Юлий Яковлевич,— говорю я,— вы сказали как-то об одном этюде: там был миг искусства?! Что вы имели в виду? Что истинное искусство измеряется лишь мигами?

— Миг искусства — это именно я и хотел сказать,— отвечает Юлий Яковлевич. — Миг и не больше. — И, помолчав, добавляет: — Но разве миг — это мало?

Мы идем по парку. И я понимаю, что все, что происходит сейчас,— тоже миг, счастливый миг общения с Мастером, совпавший с мигом весны. Скоро весна эта кончится, начнется долгое лето, но эти несколько дней — блаженный миг природы, когда она ослепляет тебя зелеными вспышками, это таинство удивительно и равно мигу — мигу счастья. И как замечательно, думаю я, что однажды, теперь уже без одного года сорок лет тому назад, на землю пришел миг победной весны!

Я снова смотрю на уверенную, твердую походку Мастера и вижу его молодым, стройным советским офицером, дышавшим тогда замечательным и неповторимым мигом. И в эту минуту, когда я смотрю на него, мне кажется, что миг жизни — вечен.

С 80-летием

ГОЛУБА Льва Владимировича, кинорежиссера, народного артиста БССР,
лауреата Государственной премии БССР,
лауреата премии Ленинского комсомола БССР,
заслуженного деятеля культуры Польской Народной Республики

С 75-летием

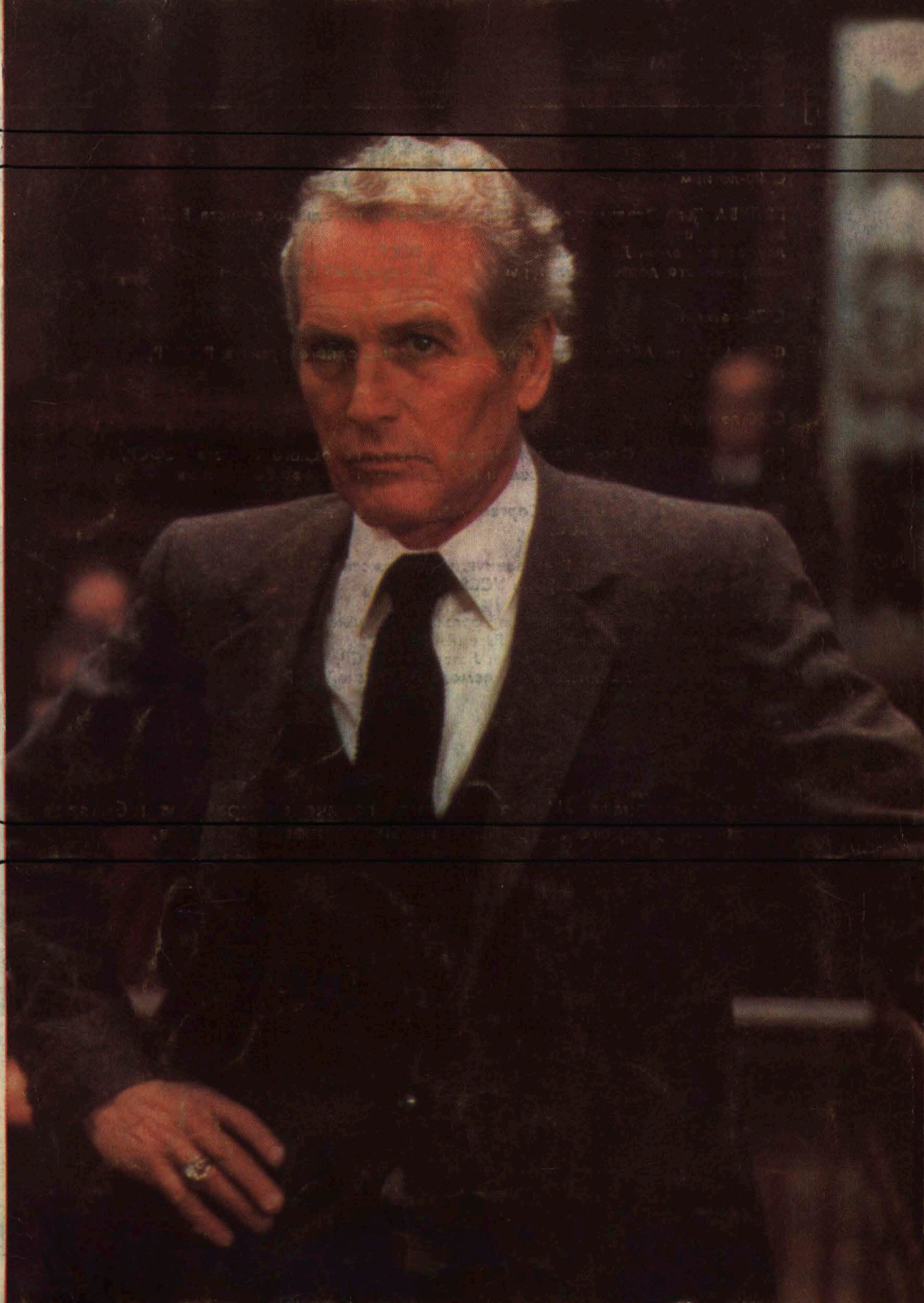
ФРЭЗА Илью Абрамовича, кинорежиссера, народного артиста РСФСР,
лауреата Государственной премии СССР

С 50-летием

БАСИЛАШВИЛИ Олега Валериановича, актера, народного артиста РСФСР,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых

БЕЛОХВОСТИКА Валентина Сергеевича, киноактера,
заслуженного артиста БССР

КОСТРОМЕНКО Вадима Васильевича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств УССР

СЕЛЕЦКИСА Ивара Язеповича, кинорежиссера, кинооператора,
заслуженного деятеля искусств Латвийской ССР,
лауреата Государственной премии Латвийской ССР,
лауреата премии Ленинского комсомола Латвийской ССР

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов.